СБОРНИКИ
Московскаго Меркурія

ПО ИСТОРІИ
ЛИТЕРАТУРЫ
И ИСКУССТВА

выпускъ 1

МОСКВА 1917.

СБОРНИКИ
Московскаго Меркурія

ПО ИСТОРІИ
ЛИТЕРАТУРЫ
И ИСКУССТВА

ВЫПУСКЪ 1

МОСКВА 1917.

МОСКВА.

Типо-Литографія Торговаго Дома А. П. КОРКИНЪ, А. В. БЕЙДЕМАНЪ и К°.
Никольо-Ямская ул., Крутоярскій пер., д. № 2.

1917 г.

Во время составленія настоящаго сборника исполнилось тридцатилѣтіе ученой и преподавательской дѣятельности профессоровъ

Владиміра Константиновича Мальмберга и Матвѣя Никаноровича Розанова.

Редакція и сотрудники „Московскаго Меркурія“ позволяютъ себѣ посвятить первый свой сборникъ глубокоуважаемымъ юбилярамъ.

ИЗЪ „ЦВѢТОВЪ ЗЛА" ШАРЛЯ БОДЛЕРА.

НЕОТСТУПНОЕ.

Великіе лѣса, вы страшны, какъ соборы!
Вашъ вой—органа ревъ; и отзвукомъ звенитъ
Въ покояхъ траурныхъ, гдѣ дряхлыхъ хриповъ хоры,—
Въ отверженныхъ сердцахъ—плачъ вашихъ панихидъ.

Будь проклятъ, Океанъ! Твой бунтъ, твои возстанья
Мой духъ въ себѣ обрѣлъ! И горькій смѣхъ людей,
Поруганныхъ людей, смѣхъ боли и рыданья
Въ безмѣрномъ слышится мнѣ хохотѣ морей.

Тебя бы я любилъ, о, Ночь! Безъ звѣздъ горящихъ,
Чей свѣтъ мнѣ говоритъ знакомымъ языкомъ!—
Затѣмъ, что пустоты и тьмы ищу кругомъ.

Но даже мракъ—шатеръ, гдѣ межъ холстовъ висящихъ
Живутъ, являясь мнѣ безчисленной толпой,
Родныя существа, утраченныя мной.

DE PROFUNDIS CLAMAVI.

Одинъ, Кого люблю, къ Тебѣ зову съ печалью
Изъ безднъ, гдѣ духъ скорбитъ, изъ мрака въ пропастяхъ.
Угрюма та страна съ свинцовой тяжкой далью,
Гдѣ плаваютъ въ ночи хуленія и страхъ.

Шесть мѣсяцевъ паритъ тамъ солнце ледяное,
И на шесть мѣсяцевъ ночь стелетъ свой покровъ,
Пустыннѣй полюса тамъ поле спитъ нагое—
Ни звѣря, ни ручья, ни зелени лѣсовъ!

Нѣтъ ужаса сильнѣй на всей землѣ далекой,
Чѣмъ холодъ тѣхъ лучей, безпламенный, жестокій,
И ночь, великая, какъ Хаосъ древнихъ дней.

Завиденъ мнѣ удѣлъ презрѣннѣйшихъ звѣрей,
Что могутъ въ дремѣ пить тупого сна напитокъ—
Такъ время медленно свой развиваетъ свитокъ.

ВРАГЪ.

Мнѣ молодость была угрюмою грозою,
Пронизанной порой сверкающимъ лучемъ.
И вихрь, и дождь несли такой разгромъ съ собою,
Что алыхъ нѣтъ плодовъ въ пустомъ саду моемъ.

И вотъ я осень думъ грядущую пріемлю.
Съ лопатой надо вновь мнѣ браться за труды,
Чтобъ снова заровнять потопленную землю,
Гдѣ вырыты водой могильныхъ ямъ ряды.

Какъ знать? другимъ цвѣтамъ, во снахъ моихъ сокрытымъ,
Найти ль на почвѣ той, по отмелямъ размытымъ,
Таинственную соль, что силу дастъ цвѣтамъ?

О, горе, горе мнѣ! Дни жизни время гложетъ,
И этотъ темный врагъ, грызущій сердце намъ,
Онъ кровью нашею растетъ и силы множитъ.

ПРЕДОСТЕРЕГАТЕЛЬ.

Есть желтая Змѣя одна:
Въ сердцахъ, достойныхъ наиболѣ,
Она царитъ, какъ на престолѣ.
„Хочу!“—ты скажешь.—„Нѣтъ!“—она.

Вонзишь ли взоръ въ живые взгляды
Иль сатиressы, иль наяды,—
А Зубъ шипитъ: „Долгъ помни свой!“

Плоди ребятъ, свой садикъ дѣлай,
Точи стихи, иль мраморъ бѣлый,—
Зубъ шепчетъ: „Ты еще живой?“

Надѣйся, иль ропщи отъ муки—
Всю жизнь ты слышишь каждый мигъ
Остерегающій языкъ
Невыносимо-злой Гадюки.

МОГИЛА ПРОКЛЯТАГО ПОЭТА.

Когда гнетущей ночью черной,
Изъ милосердья бросивъ страхъ,
Христіанинъ за кучей сорной
Зароетъ вашъ безславный прахъ,

Въ тотъ часъ, какъ дѣвственныя звѣзды
Усталые глаза смежатъ,—
Паукъ свои сплететъ тамъ гнѣзда,
Гадюка выведетъ змѣятъ.

И круглый годъ вы надъ собою,
Надъ обреченной головою,
Плачъ слышать будете волковъ

И вѣдьмъ голодныхъ и слезливыхъ,
Забавы старцевъ похотливыхъ
И гнусный заговоръ воровъ.

MOESTA ET ERRABUNDA.

Скажи, душа твоя уносится ль, Агата,
Отъ моря темнаго столицы далеко
Къ другимъ морямъ, гдѣ даль сіяніемъ объята,
Свѣтя, какъ дѣвственность,— лазурно, глубоко?
Скажи, душа твоя уносится ль Агата?

Утѣшь, утѣшь нашъ трудъ, пустынный океанъ!
Иль хриплому пѣвцу просторовъ безпредѣльныхъ
Подъ музыку вѣтровъ, ревущихъ, какъ органъ,
Далъ демонъ вышній ладъ напѣвовъ колыбельныхъ?
Утѣшь, утѣшь нашъ трудъ, пустынный океанъ!

Неси меня, вагонъ! Умчите вы, фрегаты!
Вдаль, вдаль изъ этихъ странъ! Здѣсь грязь отъ нашихъ слезъ
Ахъ, правда ль? Иногда печальный взоръ Агаты
Поетъ: отъ совѣсти, отъ зла, скорбей и грозъ
Неси меня, вагонъ! Умчите вы, фрегаты!

О, какъ ты далеко, благоуханный рай,
Гдѣ все любимое достойно быть любимымъ,
Гдѣ ясная лазурь, любви и счастья край,
Гдѣ сердце полнится блаженствомъ нерушимымъ!
О, какъ ты далеко, благоуханный рай!

Но онъ, зеленый рай ребяческихъ влюбленій,
Лобзанья, пѣсенки, букеты, бѣготня,
И скрипокъ за холмомъ трепещущія пени,
И въ рощѣ жбанъ вина на позднемъ склонѣ дня,
— Но онъ, зеленый рай ребяческихъ влюбленій,

Восторговъ тайныхъ рай, невинный и святой,
Онъ дальше ль Индіи и дальняго Китая?
И возродитъ ли вновь его мой крикъ больной,
И серебристый вопль вернетъ ли, оживляя,
Восторговъ тайныхъ рай, невинный и святой?

Левъ Остроумовъ.

ЭПИТАЛАМЫ КАТУЛЛА.

ЭПИТАЛАМА ВИНІИ И МАНЛІЯ [1]).

О, холма Геликонскаго
Житель, племя Ураніи!
Ты, что нѣжную къ мужу мчишь
Дѣву, о, Гименей, Гименъ,
О, Гименъ Гименея!

Ты виски окружи вѣнкомъ
Майорана душистаго.
Веселъ, въ брачномъ иди плащѣ,
Снѣжно-бѣлой ногой неся
Огнецвѣтную обувь!

Возбужденный веселымъ днемъ,
Звонкимъ голосомъ брачныя
Пѣсни пой ты! Ногами бей
Землю и потрясай въ рукѣ
Насмоленное древо!

Ибо Винія съ Манліемъ
(Такъ Венера Идаліи
Ко фригійцу пришла судьѣ)
Въ бракъ вступаетъ при знаменьи
Добромъ, добрая дѣва,

Что взрасла, какъ азійскій миртъ
Цвѣтоносными вѣтками,—
Хоры Гамадріадъ-богинь
Для забавы своей его
Влагой росной питаютъ.

---

*) За немногими отступленіями я слѣдовалъ тексту Л. Мюллера по стереотипному изданію Тейбнера.

Такъ иди же, иди сюда!
Брось подъ скалами Теспіи
Ты ущелья Аоніи,
Гдѣ прохладная льется внизъ
Нимфа къ нимъ Аганиппа!

Нынѣ въ домъ госпожу зови,
Къ мужу новому страстную,
Обвивая любовью духъ,
Какъ, блуждая, туда-сюда
Плющъ по дереву вьется.

Вы, межъ тѣмъ, непорочныя
Дѣвы, чей приближается
День такой же, начните въ ладъ,
Пойте: „О, Гименей, Гименъ,
О, Гименъ Гименея!“

Чтобы шелъ къ намъ охотнѣе,
Слыша, какъ его славятъ здѣсь,
Свой священный исполнить долгъ,
Вождь Венеры благой, благой
Съединитель любови.

Чаще робкими богъ какой
Призываемъ влюбленными?
Кто изъ Вышнихъ людьми почтенъ
Болѣ? О, Гименей, Гименъ,
О, Гименъ Гименея!

Дряхлый кличетъ тебя отецъ
Къ дѣтямъ. Дѣвы снимаютъ свой
Поясокъ для тебя съ груди!
Съ жаднымъ слухомъ и страха полнъ,
Ждетъ тебя новобрачный.

Въ руки ярому юношѣ
Самъ цвѣтущую дѣвочку
Ты даешь съ материнскаго
Лона. О, Гименей, Гименъ,
О, Гименъ Гименея!

И Венерѣ пожать нельзя
Съ доброй славой согласнаго
Безъ тебя ничего!—Пожнетъ,
Коль захочешь! О, кто посмѣлъ
Съ этимъ богомъ сравниться?

Домъ не дастъ безъ тебя дѣтей,
И потомствомъ нельзя отцу
Окружить ужъ себя,—но да,
Коль захочешь! О, кто посмѣлъ
Съ этимъ богомъ сравниться?

Безъ обрядовъ твоихъ святыхъ
Не дала бы защитниковъ
Для окраинъ земля,—но да,
Коль захочешь! О, кто посмѣлъ
Съ этимъ богомъ сравниться?

Такъ снимите жъ съ дверей засовъ
Передъ дѣвою! Факелы,
Видишь, кудри роскошныя
Треплютъ?! Медлитъ врожденный стыдъ...

* * *
* * *
* * *

Но, внемля ему болѣе,
Плачетъ: время итти ей!

Перестань же ты плакать, А—
рункулея, и страхъ откинь!
Нѣтъ красивѣе женщины,
Что встрѣчала бы свѣтлый день,
Вставшій надъ океаномъ!

У владѣльца богатаго
Въ разноцвѣтномъ саду такой
Гіакинѳа стоитъ цвѣтокъ!
Но ты медлишь. Уходитъ день...
Выходи, молодая!

Выходи, молодая, разъ
Ты согласна, и слушай словъ
Нашихъ. Видишь, какъ факелы
Треплютъ кудри златистые?
Выходи, молодая!

Твой супругъ легкомысленно,
Любодѣйствамъ предавшись злымъ,
Подлой мерзости слѣдуя,
Не захочетъ лежать вдали
Отъ грудей твоихъ нѣжныхъ.

Нѣтъ, какъ гибкая льнетъ лоза
Къ близь растущему дереву,

Такъ къ объятьямъ твоимъ и онъ
Будетъ льнуть. Но уходитъ день...
Выходи, молодая!

О, постель, что для каждаго
* * *
* * *
* * *
Бѣлой ножкою ложа.

Много какъ господина ждетъ
Нынѣ радостей. Сколько ихъ
Ночью ль темной, средь бѣла ль дня
Вкуситъ онъ!.. Но уходитъ день...
Выходи, молодая!

Взвейте, мальчики, факелы!
Брачный, вижу я, плащъ идетъ!
Выступайте и пойте въ ладъ:
„О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!“

Долго рѣзвыя шутки пусть
Не молчатъ фескеннинскія!
И орѣховъ пусть мальчикамъ
Дастъ наложникъ, утратившій
Нынѣ страсть господина.

Дай орѣховъ ты мальчикамъ,
О, наложникъ лѣнивый! Самъ
Наигрался орѣхами!
Надо вспомнить Талассія!
Дай, наложникъ, орѣховъ!

На лицѣ у тебя торчалъ
И вчера, и сегодня пухъ!
Вдругъ цирульникъ тебѣ губу
Бреетъ. Бѣдный же, бѣдный ты!
Дай, наложникъ, орѣховъ!

Скажешь ты, раздушенный мужъ,
Не легко отвыкать тебѣ
Отъ безусыхъ? Но отвыкай!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Знаемъ: то, что дозволено,
Лишь извѣдалъ ты. Но не то

Подобаетъ женатому!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Ты жъ, супруга, коль проситъ мужъ,
Берегись, не отказывай!
Чтобъ не шелъ онъ другихъ просить!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Вотъ какъ счастливъ и какъ богатъ
Предъ тобою супруга домъ!
Будетъ онъ навсегда твоимъ
(О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!)

До тѣхъ поръ, пока бѣлая
Старость все не исполнитъ всѣмъ,
Головою сѣдой тряся!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Съ добрымъ знаменьемъ ты пройди
Золотистой ногой порогъ
И подъ гладкій взойди косякъ!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Посмотри, какъ внутри твой мужъ
Легъ на ложе тирійское,
Всею страстью къ тебѣ стремясь.
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

И не менѣе, чѣмъ въ тебѣ,
Тайно въ сердцѣ его горитъ
Пламя,—глубже горитъ оно!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Ручку тонкую дѣвушки
Брось, о, брачная спутница!
Къ ложу мужнину пусть идетъ!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Вы же, добрыя женщины,
Старымъ людямъ знакомыя

Уложите вы дѣвушку!
О, Гименъ, Гименей, Іо!
О, Гименъ Гименея!

Время! можешь идти, супругъ!
Въ спальню мужа взошла жена!
Ликъ сверкаетъ ея, цвѣтя,
Какъ парѳеника бѣлая
Иль какъ макъ огнецвѣтный!

Но, супругъ (мнѣ свидѣтели
Боги въ томъ), ты не менѣе
Самъ прекрасенъ, Венерою
Не забытъ... Но уходитъ день...
Такъ не медли же болѣ!

И не долго помедлилъ ты!
Ужь идешь! Пусть Венера вамъ
Будетъ добрая въ помощь. Ты
Взялъ открыто желанное
И любви не скрываешь!

Тотъ песка африканскаго
Иль созвѣздій мерцающихъ
Подсчитаетъ впередъ число,
Кто захочетъ исчислить игръ
Вашихъ тысячи тысячъ!

Такъ играйте жъ и въ скорости
Принесите дѣтей! Нельзя
Чтобъ остался столь древній родъ
Безъ потомковъ. Напротивъ, пусть
Возраждается вѣчно!

И Торкватъ, еще маленькій,
Ручки нѣжныя протянувъ
Съ лона матери, радостно
Пусть смѣется родителю,
Ротикъ полуоткрывши.

Пусть съ родителемъ, съ Манліемъ
Будетъ схожъ онъ. Незнающій
Пусть изъ всѣхъ узнаетъ его!
Пусть стыдливость и матери
На лицѣ его будетъ.

Пусть отъ матери доброй сынъ
Такъ хвалы удостоится

Какъ по матери, лучшей всѣхъ,
Пенелопѣ, достоинъ сталъ
Вѣчной славы Телемахъ.

Дверь закройте, о, дѣвушки!
Будетъ праздновать! Добрая,
Ты счастливой живи, чета,
Принося постоянныя
Жертвы юности бодрой!

LXII.

ЭПИТАЛАМА.

Юноши:

Юноши! Весперъ взошелъ. Вставайте! Весперъ съ Олимпа,
Жданный нами давно, наконецъ, свой факелъ подъемлетъ.
Время пришло намъ вставать, отойти отъ столовъ изобильныхъ!
Скоро невѣста придетъ и славить начнутъ Гименея.
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Дѣвушки:

Юношей видите ль вы, о, дѣвы? Вставайте навстрѣчу.
Правда. Вечерней звѣзды показался огонь заэтейскій.
Нѣтъ сомнѣнья. Поспѣшно, вы видите, юноши встали.
Встали отважно, поютъ, потому что нужна имъ побѣда!
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Юноши:

Намъ, товарищи, вѣтвь не легко достанется нынѣ.
Видите ль, какъ вспоминаютъ въ молчаньи задумавшись, дѣвы.
Нѣтъ, не напрасно задумались, славное что-то готовятъ.
Дивно ли, если онѣ всѣ мысли свои напрягаютъ?
Въ разныя жъ стороны мы разсѣялись слухомъ и мыслью.
Насъ побѣдятъ справедливо: побѣда заботливость любитъ.
Такъ хотя бы теперь соберите всѣ помыслы ваши!
Дѣвы ужъ рѣчь начинаютъ, и намъ отвѣчать имъ придется!
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Дѣвушки:

Весперъ! Несется ли болѣ жестокое въ небѣ свѣтило?
Дѣву можешь ты изъ материнскихъ отторгнуть объятій,
Изъ материнскихъ объятій медлящую дѣву отторгнуть!
Чистую дѣву отдать ты горящему юношѣ можешь!

Болѣ жестокое врагъ творитъ ли во градѣ плѣненномъ?
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Юноши:

Весперъ. Какое горитъ свѣтило радостнѣй въ небѣ?
Брачные свѣтомъ своимъ союзы ты укрѣпляешь,
Что порѣшили мужи, порѣшили родители прежде.
Раньше не свяжутъ союза, чѣмъ свѣтъ твой появится въ небѣ.
Въ часъ счастливый желаннѣй тебя что боги пошлютъ намъ?
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Дѣвушки:

Весперъ жестокій изъ насъ одну отторгнулъ, подруги!
. . . . . .
Ибо съ приходомъ твоимъ всечасно бодрствуетъ стража.
Ночью скрывается тать; но вотъ, измѣняя названье,
Ты открываешь его, являясь съ востока, о, Весперъ!

Юноши:

Плачутся дѣвы пускай на тебя съ притворнымъ упрекомъ.
Плачутся дѣвы на то, чѣмъ сами въ душѣ веселятся.
О, Гименъ Гименея! Приди; о, Гименъ Гименея!

Дѣвушки:

Какъ незримо цвѣтокъ возрастаетъ въ саду защищенномъ,
Неизвѣстный стадамъ, никакимъ не тронутый плугомъ,
(Нѣжатъ зефиры его, и росы питаютъ, и солнце
Стволъ укрѣпляетъ; цвѣтокъ и юноши любятъ, и дѣвы...
Но лишь только завянетъ онъ, острымъ подрѣзанный ногтемъ,—
И ужъ не любятъ его ни юноши болѣ, ни дѣвы)—
Такъ же и дѣва, доколѣ чиста, своимъ всѣмъ любезна,
Но лишь невинности цвѣтъ, осквернивъ свое тѣло, утратитъ,—
Юношей больше она не влечетъ, не мила и подругамъ.
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

Юноши:

Какъ на полѣ безплодномъ лоза сухая родится,
Силъ не имѣя расти, наливать созрѣлые гроздья,
Нѣжное тѣло свое сгибая подъ собственнымъ вѣсомъ,
Внизъ наклоненной вершиной до самыхъ корней прикасаясь,
(Къ ней не идутъ земледѣлецы, быки никогда не подходятъ),
Но коль случайно сплелась она съ покровителемъ—вязомъ,
Къ ней ужъ идутъ земледѣлецы, быки къ ней тотчасъ подходятъ)—

Такъ, невинной оставшись, и дѣва старѣетъ безплодно.
Но если въ бракъ она вступитъ, когда настанетъ ей время,
Мужу дороже она и меньше родителямъ въ тягость.
58b *О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!*
Передъ супругомъ такимъ теперь ты не упорствуй, о, дѣва,
60 Ты не упорствуй предъ тѣмъ, кому тебя отдалъ родитель,
Самъ родитель и мать—ты ихъ волѣ должна быть послушна.
Дѣвственность вся не твоя, но частью родителей также,
Третья часть у отца, и часть дана матери третья,
Третья же часть лишь твоя! Такъ противъ двоихъ не упорствуй,
65 Кто надъ тобою права далъ зятю вмѣстѣ съ приданымъ.
О, Гименъ Гименея! Приди, о, Гименъ Гименея!

LXIV.

ЭПИТАЛАМА ПЕЛЕЯ И ѲЕТИДЫ.

Нѣкогда срубъ изъ сосны, на хребтѣ Пеліона рожденной,
Плылъ, какъ преданье гласитъ, по водамъ спокойнымъ Нептуна
Прямо къ Фа́зида во́лнамъ, къ предѣламъ страны Ээтэя,
Въ годъ, какъ отборные юноши, цвѣтъ молодежи аргивянъ,
Вновь золотое вернуть стремясь руно изъ Колхиды,
Быстрой рѣшились кормой пробѣгать соленыя воды,
Веселъ еловыхъ концомъ голубую взметая поверхность.
Имъ богиня сама, что твердыни хранитъ на высотахъ
Градовъ, корабль создала, подъ легкимъ летящій дыханьемъ,
Ели для гнутаго днища сплетенныя соединяя.
Дѣвственной бѣгомъ впервые коснулось оно Амфитриты...
Только лишь носъ корабля въ открытое выступилъ море,
И, подъ весломъ закрутясь, отъ пѣны вода побѣлѣла,
Изъ посѣдѣвшихъ пучинъ появились надъ волнами лица:
То подводныя Нимфы нежданному чуду дивились.
И увидали тогда впервые смертныя очи
Въ ясномъ свѣтѣ тѣла морскихъ Нереидъ обнаженныхъ,
Вплоть до сосцовъ выступавшихъ изъ бѣлаго водоворота.
Вотъ и къ Ѳетидѣ Пелей, любовью заженный, стремится
Вотъ и Ѳетида на бракъ съ человѣкомъ не смотритъ враждебно,
Вотъ и Ѳедиты отецъ ихъ съ Пелеемъ союзъ одобряетъ...
Въ давнихъ столѣтьяхъ рожденнымъ, о, въ слишкомъ желанное время
Вамъ, герои, привѣтъ, матерей золотое потомство!
Племя боговъ! Вамъ дважды привѣтъ! Благосклонными будьте!
Васъ я въ пѣснѣ своей, призывать васъ часто я буду!
И особливо тебя, возвеличенный бракомъ счастливымъ,
Столпъ Ѳессаліи, Пелей, которому даже Юпитеръ,
Самъ родитель боговъ уступилъ любовное право!
Краше всѣхъ Нереидъ, не Ѳетида ль тобою владѣетъ?
Развѣ Тѳиса тебѣ увести не позволила внучку,
И Океанъ, что весь кругъ земной морями объемлетъ?
Время шло, и едва лишь лучи желанные встали,

Сходится вся Θессалія и домъ посѣщаетъ Пелея;
Весь веселой толпой дворецъ наполняется царскій,
Гости подарки несутъ, являютъ радость на лицахъ.
Весь опустѣлъ Кіэронтъ, Θтіотійскія брошены Темпы,
Также Краннона дома, а также и стѣны Лариссы,
Всѣ къ Фарсалу сошлись, посѣщаютъ фарсальскія кровли.
Поле не пашетъ никто, у быковъ размягчаются шеи,
И виноградникъ не чистятъ запущенный грабли кривыя;
Не убавляетъ и серпъ садовника тѣни древесной,
Быстрой сохою и волъ пересталъ ужъ отваливать глыбы;
Дома покинутый плугъ покрывается ржавчиной грязной...
Но жилище его, все роскошныхъ палатъ протяженье,
Пышно блеститъ серебромъ и золотомъ ярко-горящимъ.
Кость бѣлѣетъ на тронахъ, столовыя чаши сверкаютъ;
Весь веселится дворецъ, богатствами царскими пышный.
Брачное ложе богини стоитъ посредине покоевъ;
Гладко блестящую кость индійскую пологъ скрываетъ
Пурпуромъ алымъ, окрашеннымъ раковинъ розовымъ сокомъ.
Этотъ покровъ, разукрашенный изображеньями древнихъ,
Доблести славныхъ героевъ съ чуднымъ искусствомъ являетъ.
Здѣсь Аріадна одна съ шумноводнаго берега Діи,
Неукратимаго пыла не въ силахъ удерживать въ сердцѣ,
Смотритъ, какъ въ море Тезей со флотомъ поспѣшнымъ уходитъ,—
Видитъ и даже не можетъ тому, что видитъ, повѣрить,
Что, отъ обманчивыхъ сновъ едва пробудясь, на пустынномъ
Брегѣ песчаномъ себя, несчастная, брошенной видитъ.
Юноша жъ, дѣву забывъ, ударяетъ веслами волны,
Вѣтренной бурѣ вручая свои обѣщанья пустыя.
Горестнымъ изъ поростей глядитъ Миноида взоромъ,
Какъ изваянье вакханки, увы, какъ изъ мрамора, смотритъ,
Смотритъ она и плыветъ по волнамъ великимъ сомнѣнья.
Тонкую митру не держитъ она головой золотистой,
Легкою тканью она не скрываетъ шею нагую,
И млеконосныхъ грудей не вяжетъ ужъ строфій округлый.
Все, что упало съ нея, со всего прекраснаго тѣла,
Все омывали у ногъ морскія соленыя волны;
Но не смотрѣла она на митру, на влажныя платья,—
Дѣва, ища перемѣны, Тезей, къ тебѣ лишь стремилась,
Сердцемъ и всею душой и всею, безумная, мыслью.....
Ахъ! Несчастная! Сколь Эрикина ее омрачала
Безпрерывнымъ рыданьемъ, заботы тернистыя сѣя
Въ сердцѣ, съ мига того, какъ Тезей, могуществомъ гордый,
На кораблѣ покидая излучистый берегъ Пирея,
Прибылъ къ царю-нечестивцу, узрѣлъ гортинійскія кровли.
Нѣкогда далъ, говорятъ, подавленъ жестокой чумою,
Кекропса городъ обѣтъ искупить Андрогея убійство

И посылать Минотавру его привычную пищу,
Юношей выбранныхъ цвѣтъ и лучшихъ изъ дѣвъ незамужнихъ;
Но, какъ отъ бѣдствій такихъ разорились тѣсныя стѣны,
Лечь своимъ тѣломъ рѣшилъ за свои дорогія Аѳины
Самъ скорѣе Тезей, чтобы больше такія печали,
Чтобы печали Аѳинъ не стремились ужъ болѣе къ Криту.
Такъ блестящимъ судномъ сверкая, при вѣтрѣ попутномъ
Къ Миносу прибылъ великому онъ и къ гордымъ престоламъ.
Взоромъ, полнымъ желанья, на юношу тотчасъ же смотритъ
Царская дочь, что росла въ объятіяхъ матери нѣжныхъ,
Въ благоухающихъ тканяхъ своей невинной постельки:
Волны Эврота рѣки лишь мирты такіе рождаютъ,
Разныя краски такія весны разсыпаетъ дыханье.
Раньше чѣмъ дѣва свела съ него горящія очи,
Въ тѣлѣ во всемъ ощутила она палящее пламя!
Вскорѣ всѣ члены ея внутри огнемъ разгорѣлись.
О, возбуждающій пылъ безжалостно въ сердцѣ незрѣломъ,
Мальчикъ святой, что съ весельемъ людскимъ и трудъ съединяешь!
Ты-ль, чья на Голгосѣ власть и въ Идаліи, лѣсомъ покрытой!
О, по какимъ вы потокамъ бросали зажженную духомъ
Дѣву, ее заставляя о русомъ вздыхать чужеземцѣ?
Сколько страха она претерпѣла слабѣющимъ сердцемъ.
Сколько отъ жара она сильнѣе, чѣмъ злато блѣднѣла.
Въ часъ, какъ Тезей, устремляясь съ чудовищемъ буйнымъ сразиться,
Шелъ, чтобъ смерть обрѣсти или славу добыть какъ награду!
Хоть и напрасно, богамъ принося угодныя жертвы,
Съ губъ молчаливыхъ она мольбамъ слетать не давала:
Какъ необузданный вихрь, крутящій дыханьемъ деревья,
Падаетъ съ неба на дубъ, что вѣтвями качаетъ на склонахъ
Тавра, иль на сосну шишконосную съ потной корою
(Дерево же съ корнемъ исторгнуто, падаетъ ницъ, накренившись,
Все, что встрѣчаетъ, широко паденьемъ своимъ сокрушая,)
Такъ и Тезей распростеръ свирѣпаго, тѣло повергнувъ,
Онъ же въ воздухъ пустой устремлялся напрасно рогами.
Скоро съ хвалою Тезей обратно идетъ, невредимый;
Свой неувѣренный шагъ управляетъ онъ ниткою тонкой,
Чтобы, когда онъ пойдетъ, Лабиринта изгибы минуя,
Не заблудиться въ обманѣ глазамъ недоступнаго дома.....
Да, но зачѣмъ вспоминать, удалившись отъ замысла пѣсни,
Многое? какъ, дорогого покинувъ родителя дома,
Единокровныхъ объятья, объятья и матери нѣжной,
Что объ исчезнувшей дочери плакала горько въ несчастьи,
Дѣва всему предпочла любовныя ласки Тезея?
Какъ на суднѣ прибыла она къ пѣнному берегу Діи,

Или о томъ, что когда еще сонъ ей связывалъ очи,
Бросилъ ее супругъ, удалился, душою забывчивъ?
Много она, говорятъ, кипѣла пылающимъ сердцемъ —
И глубоко изъ груди вырывала звенящіе клики,
Или въ печали она поднималась на горы крутыя,
Острый свой взглядъ устремляя на волны просторныя моря;
То противъ трепетныхъ водъ бѣжала въ соленую влагу,
Мягкіе съ ногъ обнаженныхъ одеждъ покровы срывая.
Вотъ печальная рѣчь послѣднихъ жалобъ несчастной
Съ влажныхъ губъ что слетала, холодной слезой омоченныхъ:
„Иль отъ родимыхъ краевъ меня увезя, вѣроломный,
Ты, вѣроломный Тезей, на прибрежьи покинулъ пустынномъ?
Иль ты уходишь, обѣты забывъ, пренебрегши богами,
Въ домъ свой съ собой унося проклятую клятвопреступность?!
Или жестокихъ рѣшеній смягчить ничто не сумѣло,
Иль никакого совсѣмъ ко мнѣ ты не зналъ милосердья?
Иль не хотѣлъ надъ моимъ ты сжалиться сердцемъ, жестокій?!
Вѣтренный! Ты не такія когда-то давалъ обѣщанья
Мнѣ. И несчастной тогда уповать мнѣ велѣлъ не на это,
Но на веселый нашъ бракъ, на нашу желанную свадьбу.
Все это было вотще, разнесли все воздушные вѣтры.
Женщина пусть ни одна не вѣритъ ужъ клятвамъ мужчины,
Пусть не надѣется, пусть, что вѣрны обѣщанья мужскія.
Если ихъ духъ веселится, исполненъ любовныхъ желаній,
Кляться готовы они, обѣщать ничего не боятся;
Да, но едва лишь хотѣнье насыщено жаднаго сердца,
Словъ ужъ не помнятъ они, не заботятся о вѣроломствѣ.
О, конечно, тебя изъ вихря самаго смерти
Вырвала я и скорѣй потеряла я брата родного,
Чѣмъ въ роковое мгновенье тебя, обманщикъ, покинуть!
Вотъ за что я звѣрямъ и птицамъ дана, какъ добыча,
На растерзанье, и мертвой въ землѣ мнѣ не видѣть могилы.
Львица какая тебя родила подъ скалою пустынной?
Море какое тебя въ пѣнящихся зачало водахъ?
Сирты какіе, Харибда ль обширная, хищная ль Скилла?
Такъ-то ты мнѣ воздаешь за спасеніе сладостной жизни?
Если не по сердцу были тебѣ наши брачныя узы,
Или отца старика ты суровыхъ укоровъ боялся,—
Все же ты могъ бы меня отвезти въ вашу дальнюю землю,
Радостно я бы трудилась, служа тебѣ вѣрной рабою,
Бѣлыя ноги твои омывала бъ водою прозрачной,
Или на ложе твое стелила бъ пурпурныя ткани...
Но, обезумѣвъ отъ горя, зачѣмъ я незнающимъ вѣтрамъ
Жалуюсь тщетно? Они, никакимъ не исполнены чувствомъ,
Кликовъ не могутъ услышать и дать не могутъ отвѣта.
Онъ уже въ морѣ достигъ почти половины дор[illegible]

Здѣсь же изъ смертныхъ никто не покажется въ травахъ пустынныхъ.

Такъ въ послѣдній мой часъ, издѣваясь чрезмѣрно, свирѣпый
Рокъ для жалобъ моихъ ревновалъ даже слухъ благосклонный.
О, всемогущій Юпитеръ! Когда бъ отъ начала во вѣки
Нашихъ гнозійскихъ браговъ не касались кекропсовы кормы,
Неукротимому звѣрю неся жестокія дани,
На берегъ Крита качать вѣроломный морякъ не закинулъ,
И подъ наружностью сладкой тая намѣренья злыя,
Онъ не вкусилъ бы, какъ гость, покоя подъ нашею кровлей!
Ахъ, но куда мнѣ итти? мнѣ, погибшей, откуда надежда?
Или къ горамъ Идейскимъ пойду? Ахъ, моря пучины
Водоворотомъ широкимъ, свирѣпыя, ихъ отдѣлили.
Иль на отца я надѣюсь, котораго бросила я же,
Вслѣдъ за юношей мчась, обагреннымъ гибелью брата?
Иль я утѣшу себя любовью вѣрной супруга,
Что выгибаетъ, скользя, въ пучинѣ плавныя весла?
Кровли нѣтъ надо мной, лишь берегъ, дишь островъ пустынный.
Нѣтъ мнѣ исхода, меня опаясали волны морскія.
Нѣтъ мнѣ возможности бѣгства и нѣтъ мнѣ надежды. Все нѣмо,
Все пустынно кругомъ и все о смерти вѣщаетъ.....
Такъ, но не раньше мои ослабѣютъ предъ смертію очи,
И отъ усталаго тѣла не раньше отдѣлятся чувства,
Чѣмъ у боговъ за обманъ испрошу правосудной я кары
И въ сей послѣдній мой часъ небесъ обрѣту справедливость.
Вы, что дѣянья людей наказуете, мстя, Эвмениды!
Вы, у которыхъ обвитъ волосами, подобными змѣямъ,
Лобъ, являющій гнѣвъ, что кипитъ въ взволнованной груди!
Мчитесь сюда, о сюда, и жалобы эти услышьте!
Ихъ, несчастная, я изъ своей глубины извергаю,
Тщетно, увы! вся пылая, слѣпа отъ безумнаго бреда.
Такъ какъ онѣ справедливо глубоко въ груди зародились,
Не потерпите, чтобъ было мое напрасно рыданье,
И какъ Тезей вѣроломно меня, одинокую, бросилъ,
Такъ пусть, богини, себѣ и своимъ принесетъ онъ несчастье!“.
Только изъ груди печальной исторгла она восклицанья,
И за жестокое дѣло, смущенная, кары молила, —
Непобѣдимый Правитель Небесъ кивнулъ головою,
Затрепетала земля, и ужасныя вдругъ содрогнулись
Воды, и міръ всколебалъ горящія ярко созвѣздья.
Умъ Тезея межъ тѣмъ окутался тьмой безпросвѣтной,
Всѣ наставленія онъ утратилъ забывчивымъ сердцемъ,
Тѣ, что въ прежніе дни постоянно въ умѣ его были;
Сладкій не поднятъ былъ знакъ, не узналъ скорбящій родитель,
Что невредимо Тезей увидалъ вновь портъ Эрехтейскій.
Слухъ говоритъ, что когда отъ стѣнъ цѣломудренной Дѣвы

Сына Эгей отпускалъ, вѣтрамъ его довѣряя,
Вотъ какія, обнявъ, онъ юношѣ далъ наставленья:
„Сынъ мой! Ты, что одинъ мнѣ долгой жизни желаннѣй,
Ты, возвращенный едва мнѣ въ годы старости поздней,
Сынъ мой, кого принужденъ я отдать судьбѣ неизвѣстной,
Нынѣ Рокъ мой тебя и твоя кипучая доблесть
Вновь оторвутъ отъ меня, мои же погасшіе взоры
Видѣть не сыты еще сыновій образъ любимый.
О, не съ легкой душой, не въ весельи тебя провожу я,
Благопріятной судьбы не позволю нести тебѣ знаки.
Нѣтъ, сначала изъ сердца я много жалобъ исторгну,
Прахомъ летучимъ, землей свои я посыплю сѣдины;
Черные я паруса повѣшу на зыбкую мачту,
Пусть всю нашу печаль, пожаръ скорбящаго сердца,
Парусъ иберскій своей разскажетъ ржавчиной черной.
Если пошлетъ тебѣ Та, что въ святомъ обитаетъ Итонѣ,
Родъ согласная нашъ защищать и престолъ Эрехтея,
Чтобы ты кровью быка свою обрызгалъ десницу,
Пусть будетъ такъ: чтобы въ сердцѣ и въ памяти были всечасно
Живы мои наставленья вездѣ и во всякое время:
Только лишь очи твои холмы наши снова завидятъ,
Пустъ печальный уборъ со снастей отовсюду поснимутъ
И на крученыхъ канатахъ пусть бѣлыя вскинутъ полотна,
Чтобы, увидѣвъ едва, я позналъ бы веселую радость
Въ сердцѣ, что день сей счастливый тебя ко мнѣ возвращаетъ“.
Но наставленія всѣ отъ Тезея, что раньше ихъ помнилъ,
Вдругъ отлетѣли, какъ тучи, гонимыя вѣяньемъ вѣтра,
Мчатся съ воздушной вершины отъ горъ, снѣгами покрытыхъ.
Съ крѣпости, сверху, межъ тѣмъ отецъ устремлялъ свои взоры,
Отъ постояннаго плача погасли смущенныя очи.
Только завидѣлъ вдали онъ паруса чернаго ткани,
Тотчасъ съ вершины скалы стремительно бросился въ море,
Мысля погибшимъ Тезея по волѣ жестокаго Рока.
Такъ, возвратившись подъ кровли, что горестны стали отъ отчей
Смерти, жестокій Тезей испыталъ такое же горе,
Какъ Миноидѣ самъ доставилъ забывчивымъ сердцемъ.
Дѣва въ печали межъ гѣмъ, на корму уходящую глядя,
Много жестокихъ тревогъ питала въ душѣ оскорбленной...
. . . . . .
А на другой сторонѣ цвѣтущій Іаккъ приближался.
Съ хоромъ сатировъ, съ толпой силеновъ, въ Нисѣ рожденныхъ:
Звалъ онъ тебя, Аріадна, къ тебѣ зажженный любовью!
Мчались, эвоэ, вакханки, безумствуя пьяной душою,
Головы книзу склонивъ, эвоэ, быстрыя мчались.
Тирсы однѣ потрясали, листвою обвитыя копья,
Члены младого тельца, растерзавъ, иныя бросали,

Тѣ опоясали тѣло извивами змѣй, а другія
Оргіи славили тайно, поднявъ изогнутыя коши:
Непосвященный вотще хотѣлъ бы тѣ оргіи видѣть.
Длинной ладонью иныя въ гремящій тимпанъ ударяли
Или изъ мѣди округлой, звеня, извлекали звяцанье.
Роги у многихъ межъ тѣмъ звонкозвучный гулъ издавали,
Варварской флейты напѣвы ужасно рядомъ свистѣли...
. . . . . .
Изображеньями сими обильно украшены, ткани
Брачное ложе, обнявъ, своимъ увивали покровомъ.
Вотъ молодежь Θессаліи, насытившись зрѣлищемъ жадно,
Стала толпою уже отъ священныхъ боговъ удаляться:
Такъ, дуновеньемъ своимъ спокойное море тревожа,
Утромъ зефиръ пробуждаетъ покатыя, плавныя волны
Въ часъ, какъ Аврора встаетъ надъ порогомъ бѣгущаго солнца,
Волны же тихо сначала, гонимыя кроткимъ дыханьемъ,
Движутся, (нѣжно звучитъ ихъ ропотъ, какъ хохотъ негромкій)
Послѣ же съ вѣтромъ растущимъ все множатся больше и больше
И, уплывая, вдали отливаютъ отблескомъ алымъ, —
Такъ покидали и гости жилища царскаго сѣни,
Каждый къ домамъ своимъ уходилъ невѣрной стопою.
Послѣ ухода гостей, сошедшій съ вершинъ Пеліона,
Первый прибылъ Хиронъ, неся лѣсные подарки:
И полевые цвѣты, и тѣ, что край Θессалійскій
Въ горныхъ рождаетъ громадахъ, и тѣ, что въ воздухѣ тепломъ
Возлѣ рѣки рождены плодоноснымъ дыханьемъ Фавона,—
Всѣ, сплетя, онъ принесъ, въ безпорядкѣ вѣнки съединивши.
Запахомъ радостнымъ ихъ услажденный домъ улыбнулся.
Вскорѣ пришелъ и Пеней, покинувъ зеленыя Темпы,
Темпы, которыя лѣсъ опоясалъ, съ горъ нависая,
Гдѣ Мнемонидъ-сестеръ прославлены мудрые хоры.
Онъ не безъ дара пришелъ, принесъ онъ высокіе буки
Съ корнемъ, и съ ними прямые и длинноствольныя лавры,
Также блестящій платанъ, Фаэтонта сестру огневого
Нѣжновѣтвистую онъ принесъ съ кипарисомъ воздушнымъ.
Ихъ, широко заплетая, вокругъ дворца онъ разставилъ,
Чтобы весь входъ зеленѣлъ, затѣненный нѣжной листвою.
Послѣ него Прометей появился, душою искусный;
Легкіе знаки еще онъ носилъ наказанья былого,
Что испыталъ онъ когда-то, вися на высокихъ обрывахъ
Скиѳскихъ, когда его члены цѣпями закованы были.
Вотъ и Родитель Боговъ съ дѣтьми и святою Супругой
Съ неба пришелъ, тебя одного лишь, Фебъ, оставляя
Вмѣстѣ съ единоутробной, живущей въ горахъ Идріея;
(Ибо, какъ ты, и сестра на Пелея съ презрѣньемъ смотрѣла
И не хотѣла почтить Ѳетиды свадебный факелъ.)

Послѣ того какъ они на бѣлыхъ простерлись ложницахъ,
Съ трапезой разной столы сейчасъ же воздвиглись широко.
Дряхлое тѣло межъ тѣмъ качая слабымъ движеньемъ,
Парки начали пѣть правдиворѣчивыя пѣсни;
Тѣло дрожащее ихъ обернувъ отовсюду, одежда
Бѣлая около пятъ полосой окружалась пурпурной;
На престарѣломъ челѣ бѣлоснѣжныя были повязки;
Руки же ловко владѣли своей безконечной работой:
Лѣвая прялку держала, одѣтую мягкою шерстью,
Правая—нить безъ труда тащила въ согнутыхъ пальцахъ,
Быстро пальцемъ большимъ крутя, ее оправляла,
Ровное веретено окружнымъ вращая движеньемъ;
То, что не нужно срывая, все время работу ровнялъ зубъ,
И на изсохшихъ губахъ шерстяные висѣли обрывки,
Тѣ, что на ниткахъ воздушныхъ ненужные раньше торчали;
Возлѣ же ногъ ихъ лежала, хранясь въ плетеныхъ корзинахъ,
Тонкая, нѣжная шерсть, руна бѣлоснѣжнаго волны.
Шерсть чесали онѣ и голосомъ звонко звучащимъ
Въ пѣснѣ божественной такъ грядущія судьбы открыли,
Въ пѣснѣ, которой во лжи обличить не могли поколѣнья:
„О, защита Гематіи, мужъ прославленный сыномъ,
Ты, что великою доблестью славный почетъ свой умножилъ,
Слушай, что въ радостный день тебѣ предскажутъ правдиво
Сестры, а вы между тѣмъ, предъ которыми шествуютъ судьбы,
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Скоро придетъ для тебя, несущій желанное мужу,
Весперъ, съ звѣздою счастливой къ тебѣ придетъ и супруга,
Та, что наполнитъ тебѣ любовью ласковой сердце,
Вмѣстѣ свой нѣжащій сонъ съединить готова съ тобою,
Нѣжно руками обвивъ твою могучую шею.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите кружась, веретена!
Домъ ни одинъ никогда такой не видѣлъ любови,
Также любовь никогда такимъ не скрѣплялась союзомъ,
Или согласьемъ такимъ, что царитъ у Ѳетиды съ Пелеемъ.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Сынъ родится отъ васъ Ахиллъ, не знающій страха;
Будетъ извѣстенъ врагу не спиной онъ, а храброю грудью.
Онъ побѣдитель всегда въ необузданномъ бѣгѣ пребудетъ;
Лани, несущейся быстро, онъ слѣдъ горящій обгонитъ.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Съ нимъ герой ни одинъ въ той войнѣ не посмѣетъ сравниться,
Гдѣ тевкрійскою кровью фригійскій омоется берегъ,
И вѣроломнаго Пелопса третій потомокъ разрушитъ
Трои высокія стѣны, сломивъ ихъ осадою долгой.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Храбрую доблесть его и свѣтлыя мужа дѣянья

На погребеньи сыновъ вспоминать будутъ матери часто,
Пряди сѣдыя волосъ распустивши надъ горестнымъ прахомъ,
Немощно, дряхлой рукой въ увядшую грудь ударяя.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Какъ съ пожелтѣвшихъ полей собирая колосья густые
Жнетъ земледѣлецъ свой хлѣбъ подъ жарко пылающимъ солнцемъ,
Такъ онъ троянскихъ сыновъ повергнетъ враждебнымъ желѣзомъ.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Будетъ Скамандра волна свидѣтелемъ подвиговъ славныхъ
Тамъ, гдѣ рѣка въ Геллеспонтъ на пространствѣ широкомъ впадаетъ;
Грудой разрубленныхъ тѣлъ теченье его преградится,
Гордыя волны рѣчныя согрѣются, смѣшаны съ кровью.
Вѣчно ведущія нитъ, бѣгите, кружась, веретена!
Будетъ свидѣтель тому обреченная смерти добыча
Въ часъ, какъ высокій костеръ на холмѣ воздвигнутый, будетъ
Ждать бѣлоснѣжнаго тѣла для жертвы заколотой дѣвы.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Ибо какъ только судьба позволитъ усталымъ ахейцамъ
Цѣпи Нептуна порвать, оковавшія дарданянъ городъ,
Надъ знаменитой могилой прольется кровь Поликсены.
Какъ подъ двуострою сталью безсильная падаетъ жертва,
Такъ обезглавленнымъ тѣломъ она упадетъ на колѣни.
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!
Будьте же смѣлы теперь, съединяясь желанной любовью!
Пусть счастливый союзъ супруга свяжетъ съ богиней,
Пусть жена, наконецъ, отдастся горящему мужу!
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена.
Завтра ее увидавъ, на зарѣ кормилица утромъ
Шею ея окружить вчерашнею ниткой не сможетъ.
(Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена.)
Пусть не печалится мать, что дочь въ раздорѣ съ супругомъ
Ей не позволитъ мечтать о рожденьи внучатъ драгоцѣнныхъ...
Вѣчно ведущія нить, бѣгите, кружась, веретена!"...
Вотъ предсказанья какія когда-то вѣщая Пелею,
Пѣли счастливыя пѣсни божественнымъ голосомъ Парки...
Ибо нерѣдко тогда къ цѣломудреннымъ дóмамъ героевъ
Жители неба спускались и въ смертномъ являлись собраньи,—
Ибо еще никогда не страдало тогда благочестье.
Часто Родитель Боговъ, возсѣдая въ сверкающемъ храмѣ,
Въ праздные дни, годовыя когда приносятся жертвы,
Самъ на землѣ созерцалъ, какъ сотни быковъ умерщвлялись.
Часто Либеръ безумный съ высокой вершины Парнаса
Велъ воскликавшихъ Тіадъ, растрепавшихъ небрежныя кудри.
Ревностью Дельфы тогда, толпой покидая свой городъ,

Въ радости бога встрѣчали, и дымъ алтарный курился.
Часто въ смертельномъ бою самъ Маворсъ присутствовалъ грозный,
Также Паллада сама иль рамнузійская Дѣва —
Вооруженныхъ бойцовъ они толпу возбуждали.
Такъ. Но теперь, какъ земля набухла злодѣйскимъ безчестьемъ,
И когда всѣ справедливость отринули жадной душою,
Братья руки свои обливаютъ братскою кровью,
И пересталъ уже сынъ скорбѣть о родительской смерти,
Самъ же хочетъ отецъ кончины первенца-сына,
Чтобы, свободный, онъ могъ владѣть цвѣтущей невѣсткой,
Иль нечестивая мать, невинностью пользуясь сына,
Не побоится безчестно святыхъ опозорить Пенатовъ, —
Все, что преступно и нѣтъ въ злосчастномъ смѣшавши безумствѣ,
Мы отвратили отъ насъ справедливую душу Безсмертныхъ...
Больше они никогда не почтили смертныхъ собраній.
Въ ясномъ свѣтѣ они не хотятъ человѣку являться.

Сергѣй Шервинскій.

Примѣчанія къ п. XLI.

П. LXI справедливо почитается однимъ изъ привлекательнѣйшихъ произведеній не только Катулла, но и вообще римской поэзіи. Искренность чувства, свѣжесть выраженія и простота составляютъ лучшія качества пѣсни. Техническая сторона ея безупречна. Въ ней Катуллъ пользуется всѣми пріемами, свидѣтельствующими о его высокомъ мастерствѣ. Особенно примѣчательна звуковая сторона, гдѣ Катуллъ искусно пользуется аллитераціями (ср. Carl Ziwsa: die eurythmische Technik des Catullus, Wien 1876), однимъ изъ любимыхъ поэтомъ пріемовъ (ср. также и LXII и LXIV).

П. LXI въ большой мѣрѣ отличается той двойственностью, которая вообще характеризуетъ римскую поэзію, особенно въ раннемъ ея періодѣ. Поэзія Рима является дѣтищемъ поэзіи греческой. Изъ Греціи проникаютъ литературныя формы и пріемы, а въ самомъ началѣ своемъ, римская поэзія уже воспринимаетъ всѣ тѣ художественныя достиженія, которыя привели къ высокому совершенству формальную сторону позднe-эллинской поэзіи. Первый изъ римскихъ лириковъ, Катуллъ, уже является однимъ изъ величайшихъ мастеровъ поэзіи. Изъ Греціи пришли разнообразныя метрическія формы, нѣкоторыя синтаксическія новшества, поэтическіе тропы и т. п., и всѣ эти пріемы, разработанные въ въ долгомъ развитіи греческой поэзіи, скрестились съ еще неотшлифованнымъ латинскимъ языкомъ. Наряду съ литературой и философіей, проникали на Аппенинскій полуостровъ и религіозныя представленія Эллады, или вытѣсняя подлинно-римскія представленія, или сливаясь съ ними. Между тѣмъ, если поэтъ не подпадалъ слѣпо подъ вліяніе своихъ образцовъ, произведенія латинской поэзіи сохраняли чисто римскій духъ, римской же оставалась и бытовая сторона. Греческіе литературные пріемы, смѣшеніе религіозныхъ понятій и сохранность римской основы составляютъ любопытнѣйшую черту латинской поэзіи - самостоятельной въ своей несамостоятельности,—и въ частности эпиталамы Виніи и Манлія, какъ типическаго произведенія ранней поэзіи Рима. Къ греческимъ элементамъ относится прежде всего выборъ метра, рѣдкаго у латинскихъ поэтовъ: п. LXI написана строфически; каждая строфа состоитъ изъ четырехъ каталектическихъ гликонеевъ (— ∪ — ∪∪ — ∪ —) и одного ферекратея (— ∪ — ∪∪ — $\overline{\cup}$). Греческимъ же пріемомъ является призываніе бога Гименея въ концѣ строфъ: „О, Гименъ, Гименей, Іо! О, Гименъ Гименея!“. Заключительная часть, прославленіе новобрачныхъ, также Эллинскаго происхожденія. Самое наименованіе Гименея, упоминаніе объ Аганиппѣ, Гамадріадахъ, Телемахѣ—вводятъ насъ въ кругъ эллинской миѳологіи, образы которой сдѣлались уже близкими и понятными если не римскому народу, то тому утонченному кругу читателей, для которыхъ была цѣнна и привлекательна полу-александрійская Муза Катулла. Но эти греческіе элементы, проявившіеся въ формѣ произведенія и въ нѣкоторыхъ деталяхъ, не нарушили основного римскаго духа стихотворенія, которое остается вполнѣ національнымъ. Національность эпиталамы Виніи и Манлія выражается въ общемъ содержаніи пѣсни и въ нѣкоторыхъ частностяхъ: тѣ свадебные обряды, которые проходятъ передъ нами въ эпиталамѣ принадлежатъ къ римскимъ обычаямъ. Хотя такой характерный обычай, какъ

брачная трапеза, необходимая при совершеніи древне-римской свадьбы (ср. п. LXII) здѣсь отсутствуетъ, зато другой обычай, отведеніе невѣсты въ домъ жениха, не оставляетъ сомнѣнія, что весь церемоніалъ катулловой эпиталамы римскій. Это подтверждается упоминаніями о фескеннинскихъ вышучиваніяхъ и о Талассіи. Эти два обычая, происхожденіе которыхъ коренится въ глубокой латинской древности, въ цицероновскую эпоху составляли еще державшійся въ обществѣ пережитокъ.

П. XLI не представляетъ отвлеченной свадебной пѣсни, какъ литературной формы, но написана Катулломъ въ честь бракосочетанія Луція Манлія Торквата и Виніи Арункулеи. Л. Манлій Торкватъ былъ на два года моложе Катулла. Въ 49 году Манлій былъ преторомъ.

Бракъ Виніи и Манлія былъ отпразднованъ незадолго до 58 года, а въ 58-омъ году Манлій уже потерялъ молодую супругу. Тогда ему, опечаленному ранней кончиной жены, Катуллъ посвятилъ п. LXVIII. (О Виніи и Манліи см. Schwabius: Quaest. Cat. LI, Gissae 1862).

Ст.ст. 1—2. Богъ брака, Гименей, былъ сыномъ Уранiи, одной изъ девяти Музъ; это дало право поэту назвать его жителемъ Геликона, горы, гдѣ собирались предводимые Аполлономъ хоры Музъ.

„ 7. Майоранъ—Origonum maiorana, изъ семейства губоцвѣтныхъ (Labiatae), однолѣтнія или многолѣтнія растенія съ большимъ содержаніемъ эфирныхъ маслъ.

„ 10. Желтый, шафранный, огненный цвѣтъ былъ цвѣтомъ свадьбы, брака. желтой была обувь, желтымъ и свадебный плащъ. Ср. у Овидія (tet. Кн. X.ст.ст. 1—2):

„Черезъ громадный эфиръ, покрываломъ шафраннымъ одѣтый
Богъ полетѣлъ Гименей оттуда въ земли Киконовъ"...

А также ст. 63 эпиталамы.

„ 16. Имя Винія въ нѣкоторыхъ стихахъ замѣнено именами Iunia, Iulia. Чтеніе Iulia принято въ нѣкоторыхъ старыхъ изданіяхъ, напр. въ комментированномъ Исаакомъ Фоссіемъ (C. U. Cat. et in Ium Isaaci Vossii observationes, London 1684) и Дерингомъ (C. U. Cat. carm. illustrata a Frid Gvil. Doering. Lipsiae 1788). Послѣднія изданія отвергаютъ чтеніе Iulia и даютъ Vinia.

„ 17—19. Поэтъ сравниваетъ бракъ Виніи и Манлія съ приходомъ Венеры. чье святилище было въ кипрскомъ городѣ Идаліи, къ Парису на судъ.

„ 23. Гамадріады—нимфы деревьевъ.

„ 27. Теспіа—городъ въ Беотіи.

„ 28. Аоніей (отъ имени беотійца Аона, сына Посейдона) поэты вообще называютъ Беотію.

„ 30. Аганиппа—нимфа священнаго источника на Геликонѣ.

„ 80. Этотъ стихъ продолжалъ мысль предыдущихъ не сохранившихся стиховъ.

„ 107. Утрата трехъ стиховъ лишаетъ всякаго законченнаго смысла и стихи 107 и 111.

„ 123. Фескеннинскія—слово, обыкновенно производимое отъ названія этрусскаго города Fescennium. Эти шутливыя пѣсни, всегда грубоватаго и непристойнаго содержанія первоначально исполнялись на праздникахъ Земли (Tellus), а впослѣдствіи были перенесены на свадебные обряды.

„ 130. Обычное свадебное восклицаніе „talasio" возводятъ къ нѣкоему Таласію, принимавшему участіе въ похищеніи сабонянокъ; однако, точнаго объясненія для этого слова еще не найдено.

„ 132—135. Въ знакъ того, что мальчикъ долженъ превратиться изъ эфеба въ мужа, ему бреютъ въ первый разъ бороду.

Ст.ст. 168. Ткани, доставляемыя богатой Финикіей, считались наиболѣе роскошными въ Римѣ.
„ 182—184. Укладываніе невѣсты старыми женщинами изъ хорошихъ семей—обычай римской свадьбы.
„ 190. Бѣлый цвѣтокъ изъ семейства многоцвѣтныхъ (tultiplicaceae), по-русски—стѣнникъ (?).
„ 226. Славу Пенелопы, какъ извѣстно, составила ея исключительная вѣрность Одиссею.

Примѣчанія къ п. LXII.

П. LXII представляетъ изъ себя эпиталаму, выдержанную въ духѣ эллинскихъ свадебныхъ гимновъ. Знакомство Катулла съ древне-греческими эпиталамами, подтверждаемое какъ данной, такъ и предыдущей пѣсней, не подлежитъ никакому сомнѣнію. По поводу п. LXII высказывались и болѣе опредѣленныя мнѣнія о заимствованіи этого гимна непосредственно у Сапфо, которая оставила цѣлую книгу брачныхъ пѣсенъ, нынѣ утраченную. Лесбійская поэтесса была, дѣйствительно, въ нѣкоторыхъ случаяхъ примѣромъ и образцомъ для Катулла. Она была его любимымъ поэтомъ, и его первое посвященное Лесбіи стихотвореніе, LI—подражаніе, почти переводъ одной изъ пѣсенъ Сапфо. Однако, хотя вліяніе Сапфо на Катулла и было очень значительнымъ, мы не имѣемъ достаточныхъ основаній утверждать, что п. LXII цѣликомъ подражательна. Кромѣ того нѣкоторыя бытовыя черты — чисто римскія, какъ, напр., свадебная трапеза, упоминаніемъ о которой начинается эпиталама.

Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что п. LXII состоитъ изъ чередующихся строфъ. Строфы поются въ отвѣтъ юношами и дѣвушками, состязающимися въ прославленіи Гименея. Строфы содержатъ различное количество стиховъ, что заставляетъ предположить довольно сложное построеніе эпиталамы. Къ сожалѣнію, она дошла до насъ въ фрагментарномъ состояніи.

Четыре пустоты приходятся послѣ стиховъ: 31, 32, 33 и 41. Реставраціи п. LXII были многочисленны и предполагали самую различную величину пробѣловъ (см. объ этомъ у A. Bonin: Untersuchungen über das 62 Gedicht von Catull, Programm des Realgymnasiums zu Bromberg. 1885).

Время написанія эпиталамы колеблется между 62—54 г.г., по Schwabe.

Ст.ст. 1. Vesper или Hesper—вечерняя звѣзда.
„ 7. Эта—горная цѣпь въ Ѳессаліи. Гора Олимпъ (ст. I) и Эта ни откуда не видны одновременно. Это заставляетъ предполагать фиктивность мѣста дѣйствія, въ которомъ нѣкоторые хотѣли видѣть о. Лесбосъ.
„ 35. Тотъ же Весперъ появляется на Востокѣ, но уже подъ инымъ названьемъ.
„ 49—57. Сравненіе любящихъ съ деревомъ, оплетеннымъ плющемъ или лозой, было чрезвычайно распространено въ александрійской поэзіи. Оттуда его и заимствовалъ Катуллъ (ср. LXI ст.ст. 102 и сл.) Этотъ образъ и въ римской поэзіи получилъ широкое распространеніе.

Примѣчанія къ п. LXIV.

Такъ называемая „Эпиталама Пелея и Ѳетиды“ принадлежитъ къ произведеніямъ Катулла, наиболѣе запечатлѣннымъ александрійскимъ вліяніемъ. Въ этомъ отношеніи она стоитъ наряду съ поэмой объ Аттисѣ (LXIII) и „Волосами Береники“ (LXVI), поэмѣ, переведенной Катулломъ изъ Каллимаха, значительнѣйшаго александрійскаго поэта III вѣка. „Эпиталама Пелея и Ѳетиды“—обра-

зецъ того рода поэтическихъ произведеній, который особенно процвѣталъ въ Александріи, т. наз. epyllion, небольшихъ эпическихъ поэмъ, явившихся на смѣну обширнымъ твореніямъ древнихъ эпическихъ пѣвцовъ. На смѣну первоначальной непосредственности и величественности въ эпосъ проникаетъ интимность, характеризующая вообще искусство александрійскаго періода, но ея теплая человѣчность охлаждается почти неминуемымъ налетомъ реторичности. Эти двѣ черты отразились и въ поэмахъ Катулла.

По построенію своему „Эпиталама Пелея и Θетиды" далеко не можетъ назваться архитектоничной. Первая (ст.ст. 1—51) и третья (ст.ст. 251—407) части поэмы, въ которыхъ описывается, собственно, бракъ Пелея съ Θетидой, и количественно, и качественно подавлены средней частью, являющейся лишь распространеніемъ второстепеннаго эпизода. Послѣдній фактически сталъ центральнымъ моментомъ поэмы.

Сюжетомъ этой центральной части является миѳъ объ Аріаднѣ. Начиная съ Гомера и кончая александрійско-римскимъ періодомъ, этотъ миѳъ былъ въ поэзіи однимъ изъ любимыхъ и наиболѣе распространенныхъ. У различныхъ поэтовъ онъ получалъ различныя обработки, нерѣдко измѣнявшія и самую канву разсказа. Общая схема его такова: Городъ Аѳины платятъ критскому царю Миносу ежегодную дань въ видѣ отборныхъ юношей и дѣвъ, которые идутъ въ пищу Минотавру. Тезей отправляется на Критъ съ намѣреніемъ убить чудовище и освободить родину отъ позорной дани. Дочь Миноса, Аріадна, сразу чувствуетъ любовь къ чужеземцу и при помощи клубка нитокъ даетъ Тезею возможность войти въ Лабиринтъ и, не заблудившись, выйти изъ него. Убивъ Минотавра и благополучно выйдя наружу, Тезей увозитъ съ собою Аріадну, но по пути оставляетъ ее на островѣ Діи (Наксосъ) и одинъ уплываетъ въ Аѳины.—Но по волѣ боговъ онъ забываетъ исполнить условіе, заключенное съ отцомъ Эгеемъ, и не замѣняетъ своего чернаго паруса бѣлымъ. Увидавъ черный парусъ и думая, что сынъ погибъ, Эгей бросается въ море. Къ горько сѣтующей покинутой дѣвушкѣ спускается богъ Діонисъ (Вакхъ) и дѣлаетъ ее своей супругой, превращая ея вѣнокъ въ созвѣздіе. Поэты почти всегда отступали отъ этой схемы; иногда Аріадна превращалась въ супругу самого Зевса, иногда поэтъ заканчивалъ разсказъ благополучнымъ бракомъ Аріадны съ Тезеемъ, чѣмъ нарушалъ весь смыслъ миѳа съ заложенной въ него идеей возмездія и смѣной счастья и печали.

Въ александрійскій періодъ особенное вниманіе привлекалъ мотивъ покинутой Аріадны, а также разсказъ о превращеніи вѣнка въ созвѣздіе. Широко использовавъ первый мотивъ, Катуллъ не воспользовался вовсе вторымъ. Общая схема разсказа совпадаетъ съ изложенной мною.

Въ александрійскій періодъ изображеніе сценъ ожиданія Аріадной Тезея у входа Лабиринта и Аріадны, тоскующей на берегу Діи, нашли широкое распространеніе и въ искусствахъ пластическихъ. Популярнѣйшая статуя „спящей Аріадны" составляетъ одно изъ сокровищъ Ватиканскаго собранія.

Частымъ мотивомъ для пластическихъ искусствъ было также приближеніе къ Аріаднѣ Діониса и брачный пиръ Пелея и Θетиды. Приходъ къ новобрачнымъ божественныхъ гостей весьма интересно сравнить съ изображеніемъ той же сцены на знаменитой древне-греческой вазѣ „François" (въ Археологическомъ музеѣ во Флоренціи).

Года написанія поэмы Катулла точно опредѣлить не представляется возможнымъ. Она относится къ періоду времени между 62 и 54 г.г. до Р. Х. по Schwabe.

Ст.ст. I—II. Эллинскіе герои подъ предводительствомъ Ясона отправляются въ Колхиду (совр. Кавказъ), чтобы вернуть оттуда золотое руно барана, который перевезъ черезъ море Фрикса, брата погибшей по дорогѣ Геллены. Участіе въ походѣ принимаетъ и божественный Эолъ, и

царь Θессалійскій Пелей, и всѣ виднѣйшіе герои. Начало подражаетъ первымъ стихамъ „Медеи“ Еврипида.

Ст.ст. 1. Пеліонъ—горный хребетъ въ Θессаліи, богатый сосной

„ 3. Фазисъ—рѣка въ Колхидѣ (нынѣ Ріонъ); Эетей—колхидскій царь.

„ 8. Аѳина Паллада считалась покровительницей крѣпостей.

„ 9—11. Аѳина сама принимала участіе при постройкѣ судна, которому было дано названіе „Арго“ и которое было первымъ кораблемъ, вступившимъ на дѣвственное море. Амфитрита—богиня моря.

„ 17. Нереиды—дочери морского старца, Нерея.

„ 19. Ѳетида — предводительница Нереидъ, внучка Океана, впослѣдствіи супруга Пелея и мать Ахилла.

„ 21. „Самъ—отецъ“—Юпитеръ (ср. Thomas, Riese и др.), хотя нѣкоторые комментаторы хотѣли видѣть въ немъ Нерея (ср. Doering). Первое пониманіе подтверждается ст.ст. 26—27.

„ 26—27. Юпитеръ самъ чувствовалъ любовь къ Ѳетидѣ, но предсказаніе, что у Ѳетиды родится сынъ, которому суждено превысить отца, заставило его уступить Ѳетиду Пелею (ср. Riese).

„ 35. Кіеронтъ—древняя столица Ѳессаліатиды. Ѳтіотійскія Темпы—вольное соединеніе двухъ отдаленныхъ другъ отъ друга мѣстъ. Темпейская долина считалась однимъ изъ красивѣйшихъ мѣстъ Эллады и славилась своими цвѣтами и медомъ.

„ 36. Краннонъ и Ларисса—города въ Пеласгіотидѣ.

„ 37. Фарсалъ—столица Ѳессаліотиды, гдѣ осуществлялся культъ Ѳетиды.

„ 40. У древнихъ было въ обычаѣ обрѣзать серпомъ листву деревьевъ на кормъ скоту. Ср. Кальпурнія экл. V, ст.ст. 98 и слѣд.

„ 45. Наряду съ золотомъ и серебромъ, въ античномъ мірѣ и слоновая кость почиталась за красивѣйшій и драгоцѣнный матеріалъ. Иногда золото сочеталось съ слоновой костью въ так. наз. хрисэлефантинныхъ статуяхъ, изъ которыхъ самыми замѣчательными были безвозвратно утраченныя статуи Фидія, Парѳенонская Аѳина и Олимпійскій Зевсъ.

„ 49. Мы не можемъ точно установить цвѣта „пурпура“. Слѣдуетъ думать что онъ имѣлъ лиловатый оттѣнокъ.

„ 52. Дія—островъ въ Эгейскомъ морѣ, впослѣдствіи Наксосъ.

„ 52—54. Тезей или Ѳесей—національный герой Аттики, сынъ царя Эгея, по другой варіаціи Посейдона. Среди многихъ подвиговъ, прославившихъ Тезея, примѣчательны: убійство разбойника Скирона, убійство Прокруста, охота на мараѳонскаго вепря и описанное въ данной поэмѣ убійство Минотавра. Въ Аѳинахъ Тезей пользовался исключительнымъ почитаніемъ.

„ 54. Аріадна—дочь критскаго царя Миноса и жены его, Пасиѳаи, сестра Минотавра (см. пр. къ ст. 77—79). Покинутая Тезеемъ Аріадна сдѣлалась женой Діониса, по др. варіанту Зевса, и какъ безсмертная супруга божества, стала предметомъ почитанія въ разныхъ мѣстностяхъ Эллады. Особенно культъ Аріадны процвѣталъ на островѣ Наксосѣ, гдѣ, по миѳу, Тезей оставилъ спящую Арріадну и гдѣ ей явился Діонисъ. Не меньшимъ почитаніемъ пользовалась она и въ Александріи, гдѣ именемъ ея и ея сына Марона были названы двѣ городскія филы. Связанная съ Діонисомъ-Вакхомъ миѳическимъ разсказомъ, она впослѣдствіи была связана съ нимъ и въ религіозномъ представленіи греческаго народа. Подобно Діонису и Аріадна стала богиней природы и производительной силы земли. Аріадна почиталась также богинею вина въ соотвѣтствіи съ болѣе узкимъ религіознымъ пониманіемъ Діониса. Діонисъ и Аріадна сближались и тѣмъ

символическимъ значеніемъ, которое составляетъ содержаніе миѳовъ объ этихъ божествахъ. Цѣлый рядъ эллинскихъ миѳовъ объединенъ идеей вѣчной смѣны жизни и смерти. Въ орфическомъ представленіи о Діонисѣ-Загревсѣ, умирающемъ и воскресающемъ богѣ, чей мертвый сонъ прерывается пѣніемъ и хороводами Тіадъ, въ миѳѣ о Персефонѣ, которая выходитъ изъ своего подземнаго плѣна, чтобы вернуть землѣ весну и жизнь, и вновь возвращается въ мрачную обитель Аида, въ разсказѣ объ Адонисѣ, испытавшемъ любовь самой безсмертной Афродиты и вскорѣ погибшемъ, во всѣхъ этихъ миѳахъ отражается поражавшая человѣческое сознаніе неизмѣнная смѣна свѣта и тьмы, зимы и весны, умиранія и возрожденія. Смѣна радости, печали и вновь радости, составляющая внутреннюю основу разсказа объ Аріаднѣ, заставила и этому миѳу придать символическій смыслъ, подобный предыдущимъ. Внутренняя близость къ миѳу объ Адонисѣ послужила къ тому, что Аріадна и Афродита смѣшивались иногда въ представленіи грековъ въ одно лицо, Аріадну—Афродиту. На островѣ Наксосѣ представленіе объ Аріаднѣ раздвоилось. Тамъ почитались самостоятельно двѣ разныя Аріадны, старшая и младшая.

Ст.ст. 60. Миноида—дочь Миноса.

„ 63. Подъ митрой первоначально разумѣлась часть вооруженія воина, предохранявшая животъ, затѣмъ повязки (лат. vittae), носившіяся женщинами (множество ихъ изображено на др.—греческихъ вазахъ) и жрецами. Впослѣдствіи подъ митрой сталъ разумѣться восточный головной уборъ (какъ въ данномъ случаѣ) и, наконецъ, митру стали смѣшивать съ царственнымъ головнымъ уборомъ, діадимой.

„ 65. Строфій—часть одежды, облекавшая грудь.

„ 71. Ерикина (Erycina)--прозвище Венеры, отъ горы Эриксъ въ Сициліи (нынѣ Monte S. Giuliano близь Trapani), гдѣ находился знаменитый храмъ богини.

„ 75. Гортинійскія—отъ города Гортина (Gortyn) на островѣ Критѣ.

„ 76—79. Дань въ видѣ семи юношей и семи дѣвъ была наложена на городъ Аѳины послѣ неудачной войны съ царемъ Миносомъ, приведшей къ обложенію самой столицы Аттики, къ тому же лишенной пищи и зачумленой. Война эта разгорѣлась по слѣдующей причинѣ: сынъ Миноса и Пасифанъ, Андрогей, принималъ участіе въ т. наз. панаѳинскихъ игрищахъ, гдѣ вышелъ побѣдителемъ. Тогда царь Эгей предложилъ ему охотиться на марафонскаго вепря. Андрогей погибъ отъ клыка непобѣдимаго кабана. Местью за убійство сына явился походъ, предпринятый царемъ Миносомъ противъ аѳинянъ.

Минотавръ—сынъ царицы Пасифаи и быка, отъ котораго человѣческое тѣло Минотавра получило бычачью голову. О любви Пасифаи къ быку ср. Ovid. ars. am. 1, 289 и слѣд.

Кекропсъ—одинъ изъ древнѣйшихъ аѳинскихъ царей.

„ 89. Эвротъ—рѣка въ Пелопоннесѣ, на берегу которой расположенъ городъ Спарта.

„ 95. Эросъ, богъ любви, сынъ Афродиты. Античное искусство изображало Эроса обыкновенно въ видѣ крылатаго ребенка (ср. Эроса Капитолійскаго музея). Такъ же изображается богъ любви (Amor, Амуръ, Купидонъ, Эротъ) и въ римскую эпоху (ср. росписи Помпей).

„ 96. Афродита, чьи прославленныя святилища были въ кипрскихъ городахъ Идаліи и Голгосѣ.

„ 106 - 111. Тавръ—горная цѣпь въ Малой Азіи. Такое распространенное сравненіе, являющееся однимъ изъ характерныхъ пріемовъ древнихъ эпическихъ произведеній, Катулломъ примѣняется рѣдко. Ср. эпит.

Пел. и Θетидѣ ст.ст. 269—277, а также эпиталама LXII ст.ст. 39—47 и 49—58.

Ст.ст. 132. Аріадна убѣждена, что Тезей изъ вѣроломства покинулъ ее. Такъ объясняетъ оставленіе Аріадны одинъ варіантъ миѳа, котораго придерживается Катуллъ, заставляя Эгея погибнуть и тѣмъ покарать вѣроломство Тезея. Но другой варіантъ, стремящійся сохранить въ чистотѣ нравственный обликъ любимаго аттическаго героя, объясняетъ поступокъ Тезея волей Всевышнихъ, провидѣвшихъ будущій бракъ Аріадны съ Діонисомъ.

„ 153. По представленію древнихъ душа человѣка, чье тѣло или часть праха не зарыты въ землю, не могутъ найти покоя и должны сто лѣтъ блуждать около Стикса или вокругъ оставленнаго ими тѣла (ср. Doering).

„ 156. Сирты (Syrtis) — мелкое и опасное для судоходства мѣсто у береговъ Африки. Скилла и Харибда — скала и водоворотъ въ Мессенскомъ заливѣ (у береговъ Сициліи), олицетворявшіяся богинями.

„ 172. Гнозійскій въ латинской поэзіи часто употребляется вмѣсто критскій. Происходитъ отъ города Кноса съ измѣненіемъ перваго согласнаго звука.

„ 178. Ида — хребетъ въ серединѣ острова Крита. (Текстъ Riese).

„ 192. Эвмениды — богини мщенья (ихъ имена: Тизифона, Алекто и Мегера).

„ 200—201. Эти стихи особенно опредѣленно указываютъ на идею возмездія, проходящую по всему миѳу.

„ 211. Эрехтэй — одинъ изъ древнѣйшихъ аѳинскихъ царей.

„ 227. Текстъ Friedrich'a.

„ 228. Итонъ, городъ въ Θессаліи, прославленный святилищемъ Аѳины-Паллады.

„ 244. Море, погребшее Эгея въ своихъ глубинахъ, въ честь него получило названіе Эгейскаго (нынѣ Архипелагъ).

„ 251. Представленіе о подземныхъ божествахъ, Іаккѣ и Загревсѣ, слилось съ представленіемъ о Діонисѣ въ ученіи Орфиковъ, которые подъ именемъ Іакка и разумѣли Діониса.

„ 252. Ниса — названіе многихъ мѣстностей и городовъ въ Греціи и на Востокѣ. Въ Нисѣ былъ взращенъ нимфами маленькій Діонисъ, переданный имъ отцомъ, Зевсомъ. Ближайшимъ воспитателемъ Діониса былъ старецъ — Силенъ. Вѣчно пьяный Силенъ былъ одною изъ комическихъ фигуръ классической древности (ср. Кальпурнія экл. X). Знаменитая статуя изъ Луврскаго музея изображаетъ обнаженнаго Силена въ виноградномъ вѣнкѣ, держащаго въ рукахъ ребенка-Діониса. Имя Силена распространилось и на другихъ сатировъ, принимавшихъ участіе въ воспитаніи Вакха.

„ 254. Эвоэ — вакхическое восклицаніе.

„ 256. Тирсы — деревянные прутья или копья съ шишкой на концѣ, обвитые листьями винограда или плюща, употреблявшіеся вакханками во время оргій.

„ 257. Въ этомъ обрядѣ — символическое изображеніе гибели Діониса, чье тѣло было растерзано на куски и разбросано.

„ 258. Присутствіе змѣй, животныхъ подземныхъ, въ вакхическихъ оргіяхъ объясняется хтоническимъ оттѣнкомъ культа Діониса.

„ 261. Тимпанъ былъ необходимой принадлежностью оргійныхъ хороводовъ. Ср. Катулла LXIII.

„ 278—301. Эти стихи содержатъ въ себѣ описаніе прихода гостей, приносящихъ новобрачнымъ поздравленія и подарки. Сюжетъ этотъ свободно варьировался, что доказывается сравненіемъ Катулла съ вазою

François (Арх. музей во Флоренціи) гдѣ не тотъ порядокъ и даже иной составъ приходящихъ гостей.

Ст.ст. 279. Хиронъ--знаменитѣйшій изъ кентавровъ, обитавшій въ пеліонскихъ горахъ, мудрый воспитатель Ахилла.

„ 282. Фавонъ—южный вѣтеръ.

„ 285—286. Пеней—рѣка протекающая по Темпейской долинѣ, прославленной хорами Мнемонидъ-Музъ, дочерей Мнемозины.

„ 289—291. Указанныя древесныя породы до сихъ поръ украшаютъ лѣсистые склоны темпейской долины. (ср. Riese).

„ 290—291. Сестры огневого Фаетонта—тополи. Когда Фаетонтъ, не удержавшій коней отца своего, Гелія, погибъ, сожженный пламенемъ неба, его горько оплакивали сестры его, Геліады; Геліады были превращены въ тополи, источающія смолистыя слезы.

„ 297. Кавказъ былъ населенъ дикими племенами. близкими къ скиѳамъ. Эпитетъ „скиѳскій“ нерѣдко у поэтовъ примѣняется къ Кавказу.

„ 299—300. Отсутствіе Аполлона и Артемиды на свадьбѣ Пелея и Ѳетиды является лишь въ поэмѣ Катулла. До сихъ поръ не найдено опредѣленнаго объясненія этому отступленію отъ обычнаго разсказа.

„ 323. Гематія—Македонія, въ римское время—Ѳессалія.

„ 344. Тевкръ—первый царь Трои, по имени котораго троянцы назывались тевкрами.

„ 345. Пелопсъ—царь Лакедемона. Онъ обманомъ получилъ руку Гипподаміи, дочери царя Эномая, подкупивъ возницу послѣдняго, Миртила, благодаря чему побѣдилъ въ бѣгѣ царя и сдѣлался его зятемъ и наслѣдникомъ Эпитетъ „вѣроломный“ напоминаетъ объ этомъ подкупѣ. Названіе Пелопоннеса связано съ именемъ царя Пелопса (ср. скульптуры восточнаго фронтона храма въ Олимпіи). Третій потомокъ Пелопса—Агамемнонъ, предводитель эллиновъ въ походѣ на Трою.

„ 357. Скамандръ—троянская рѣка.

„ 362—370. Дочь Пріама и прежняя невѣста Ахилла, Поликсена, была принесена въ жертву послѣ взятія Трои.

„ 367. По преданію, стѣны Трои были воздвигнуты Аполлономъ и Посейдономъ (Нептуномъ).

„ 390. Либеръ—латинское божество, покровитель винодѣлія и, болѣе широко, богъ природныхъ силъ. Въ періодъ проникновенія на Аппенинскій полуостровъ эллинскихъ религіозныхъ представленій римскій Либеръ былъ отожествленъ съ греческимъ Діонисомъ. Соотвѣтствующее женское божество была Либера, впослѣдствіи слившаяся съ Артемидой.

„ 391. Тіады (менады, вакханки)—спутницы Діониса.

„ 392. Дельфы были однимъ изъ крупнѣйшихъ центровъ почитанія Діониса. Его храмъ въ Дельфахъ былъ древнѣе самого прославленнаго святилища Аполлона.

„ 394. Маворсъ или Марсъ—латинское наименованіе бога войны, Арея.

„ 395. Рамнузійская Дѣва—Немезида, чей храмъ былъ въ Рамнузѣ, въ Аттикѣ.

Переводчикъ.

М. ТУЛЛІЙ ЦИЦЕРОНЪ.

СОНЪ СЦИПІОНА.

I.

Когда я, будучи, какъ вамъ извѣстно, военнымъ трибуномъ въ четвертомѣ легіонѣ при консулѣ Маніи Маниліи [1]), пріѣхалъ въ Африку, мнѣ больше всего хотѣлось увидѣться съ царемъ Масинисой, бывшимъ по справедливымъ причинамъ близкимъ другомъ нашей семьи. Когда я прибылъ къ нему, старикъ, обнявъ меня, заплакалъ и, поднявъ потомъ глаза къ небу, воскликнулъ: „благодарю тебя, великое Солнце и васъ всѣхъ, Небожители, за то, что, прежде чѣмъ уйти мнѣ изъ этой жизни, я вижу въ моемъ царствѣ и подъ этой кровлей Публія Корнелія Сципіона, одно имя котораго меня оживляетъ; никогда, вѣдь, воспоминаніе объ этомъ доблестномъ и непобѣдимомъ мужѣ не исчезнетъ изъ моего сердца“.

Послѣ этого я сталъ разспрашивать его о его царствѣ, а онъ меня о нашей республикѣ и весь этотъ день прошелъ у насъ во взаимной бесѣдѣ. А послѣ царской трапезы мы продолжали разговоръ до глубокой ночи, причемъ старецъ говорилъ только объ Африканѣ, вспоминая не только всѣ его дѣла, но и всѣ слова его.

Наконецъ, едва только разошлись мы спать, я, утомленный и дорогой, и тѣмъ, что не ложился до поздней ночи, погрузился въ сонъ болѣе глубокій, чѣмъ обыкновенно. Тутъ (я увѣренъ, конечно, что это было слѣдствіемъ нашей бесѣды; постоянно, вѣдь, случается, что наши размышленія и разговоры порождаютъ во снѣ явленія подобныя тому, которое описываетъ Энній [2]), говоря о Гомерѣ, о которомъ, вѣдь, на яву онъ постоянно и думалъ, и говорилъ) явился мнѣ Африканъ [3]) въ томъ образѣ, который я себѣ составилъ по его изображенію, а не по его собственному виду [4]). Узнавъ его я вздрогнулъ, но онъ сказалъ мнѣ: „приди въ себя и не бойся, Сципіонъ, и запомни, что я скажу“.

II.

„Видишь ли ты тотъ городъ, который, подчиненный мною власти римскаго народа, возобновляетъ прежнія войны и не можетъ успокоиться?“ (Онъ указывалъ мнѣ на Карѳагенъ съ возвышеннаго и пол-

наго звѣздъ, сіяющаго и свѣтлаго мѣста)[5]. „Ты приходишь осаждать его, едва ставши воиномъ. Ты возмешь его черезъ два года — консуломъ и заслужишь то имя, которое до сихъ поръ ты носишь по наслѣдству отъ меня. Когда же ты разрушишь Карѳагенъ, ты получишь тріумфъ, станешь цензоромъ и посѣтишь, какъ посолъ, Египетъ, Сирію, Азію и Грецію; вторично будешь избранъ консуломъ въ свое отсутствіе, окончишь великую войну и уничтожишь Нуманцію[6]. Но, когда ты въѣдешь на колесницѣ на Капитолій, ты найдешь республику въ смятеніи отъ замысловъ моего внука[7]. Тутъ, Африканъ, долженъ ты явить отечеству свѣтъ своего духа, таланта и разума. Но съ этого времени я вижу путь судебъ какъ будто раздвоеннымъ, ибо, когда семью-восемь круговоротовъ солнца[8] и два эти числа, которыя, каждое по особой причинѣ, считаются совершенными, закончатъ въ своемъ природномъ круговоротѣ предопредѣленное тебѣ время, все Государство обратится къ тебѣ одному и къ твоему имени; и сенатъ, и всѣ благонамѣренные люди, и союзники, и латины будутъ взирать на тебя: Одинъ ты будешь опорой и спасеніемъ Государства; однимъ словомъ, тебѣ надо, ставши диктаторомъ, укрѣпить республику если ты избѣгнишь преступныхъ рукъ твоихъ родныхъ“[9].

Тутъ Лелій[10] вскрикнулъ и остальные тяжело вздохнули, а Сципіонъ сказалъ съ легкой усмѣшкой: „Тсс...! пожалуйста, не будите меня и дослушайте до конца“.

III.

„Но, Сципіонъ, чтобы ты еще съ большимъ пыломъ стремился спасти Государство, узнай: всѣмъ, кто сохранилъ отечество, помогъ ему, возвеличилъ его, назначено опредѣленное мѣсто на небѣ, гдѣ блаженные наслаждаются вѣчной жизнью. Вѣдь верховному Богу, который царствуетъ во всемъ этомъ мірѣ, нѣтъ ничего пріятнѣе на землѣ, какъ объединенные правомъ общества и союзы людей, которые называются государствами: ихъ правители и охранители отсюда выходятъ и сюда же возвращаются“. Тутъ я, хотя и былъ пораженъ не столько страхомъ смерти, сколько предательствомъ моихъ близкихъ, все-таки спросилъ: живъ ли онъ самъ, отецъ мой Павелъ и другіе, которыхъ мы считали умершими. „Конечно“, — отвѣчалъ онъ, — „живы тѣ, которые освободились изъ тѣлесныхъ оковъ, какъ изъ темницы; а то, что вы называете жизнью, есть смерть. Но вотъ смотри, къ тебѣ идетъ отецъ твой Павелъ“. Едва увидѣлъ я его, я заплакалъ, а онъ, обнявъ меня и цѣлуя, запрещалъ мнѣ плакать.

И какъ только я, сдержавъ слезы, могъ начать говорить: „скажи мнѣ“, — воскликнулъ я, — „справедливый и славный отецъ мой, разъ истинная жизнь — ваша, какъ слышалъ я отъ Африкана, что удерживаетъ меня покинуть землю, почему не спѣшу я перейти къ вамъ?“

„Нѣтъ“, — отвѣтилъ онъ, „если тотъ Богъ, храмъ котораго есть все, что ты видишь, не освободитъ тебя отъ твоихъ тѣлесныхъ оковъ,

тебѣ не можетъ открыться входъ сюда. Вѣдь люди рождены для того, чтобы охранять находящійся, какъ ты видишь, въ серединѣ этого храма шаръ, который называется землей: имъ дана душа изъ тѣхъ предвѣчныхъ огней, которые вы называете свѣтилами и звѣздами. Эти шарообразныя и круглыя тѣла, одухотворенныя божественнымъ разумомъ, вращаются вокругъ себя и совершаютъ свой круговой путь съ удивительной быстротой; поэтому и тебѣ, Публій, и всѣмъ благочестивымъ людямъ надо удерживать душу подъ стражей тѣла; и нельзя безъ приказанія того, кто далъ вамъ ее переселиться изъ человѣческой жизни, чтобы не показалось, что вы пренебрегли своимъ долгомъ, предназначеннымъ вамъ Богомъ. Сципіонъ! почитай справедливость и благочестіе такъ же, какъ твой дѣдъ и какъ я, родившій тебя. Если это важно по отношенію къ родителямъ и близкимъ, то по отношенію къ отечеству это важнѣе всего: такая жизнь есть путь на небо и въ это собраніе уже жившихъ людей, которые, освободившись отъ тѣла обитаютъ въ мѣстѣ, которое ты видишь (это былъ кругъ, сіяющій блестящимъ свѣтомъ между огнями) и которое вы за греками называете млечнымъ путемъ". Я смотрѣлъ съ него на Вселенную и она представлялась мнѣ великолѣпной и удивительной. Я видѣлъ тѣ свѣтила, которыя мы никогда не видимъ съ земли и о величинѣ которыхъ мы никогда не подозрѣвали. Наименьшее изъ нихъ, самое дальнее отъ неба и ближайшее къ землѣ, свѣтило заимствованнымъ свѣтомъ, а звѣзды далеко превосходили величину земли; и сама земля казалась мнѣ такой маленькой, что я съ сожалѣніемъ посмотрѣлъ на нашу Имперію, занимавшую на ней какъ бы одну точку.

IV.

Когда я внимательно разсматривалъ ее: „скажи, пожалуйста", воскликнулъ Африканъ, „до какихъ поръ твой умъ прикованъ будетъ къ землѣ? Развѣ ты не видишь въ какіе храмы ты пришелъ? Вся Вселенная состоитъ изъ девяти круговъ или лучше сказать шаровъ; изъ нихъ крайній — небесный, обнимающій остальные — самъ вышній Богъ, сдерживающій и руководящій другими. На небѣ проложены вѣчно вращающіеся пути звѣздъ. Подъ ними расположены семь шаровъ, которые вращаются въ сторону противоположную движенію неба. Изъ нихъ однимъ шаромъ владѣетъ то свѣтило, которое на землѣ называется Сатурномъ; затѣмъ идетъ то, которое благопріятно и спасательно для человѣческаго рода, называемое Юпитеромъ; потомъ красное и ужасное для земли, которое вы называете Марсомъ; еще ниже, почти среднюю область, занимаетъ Солнце, ведущее, управляющее и руководящее остальными свѣтилами — разумъ и управленіе міра. Оно такъ велико, что своимъ свѣтомъ освѣщаетъ и наполняетъ все. За нимъ слѣдуютъ, какъ спутники, Венера и Меркурій. Въ самомъ низшемъ кругѣ вращается луна, зажженная лучами солнца, а

подъ ней уже все смертно и тлѣнно, кромѣ душъ, данныхъ человѣческому роду въ даръ отъ боговъ. Надъ луной все вѣчно: ибо среднее девятое мѣсто занимаетъ земля — она неподвижна, находится въ самомъ низу и все, что имѣетъ вѣсъ, само собою стремится къ ней".

V.

Пораженный смотрѣлъ я на все это. Когда же пришелъ въ себя, я воскликнулъ: „что это за громкій и столь пріятный звукъ наполняетъ слухъ мой?" — Этотъ звукъ происходитъ отъ движенія самихъ круговъ, раздѣленныхъ неравными, но однако опредѣленными промежутками; изъ правильныхъ соединеній высокихъ и низкихъ тоновъ онъ производитъ равномѣрныя созвучія [11]). Вѣдь такое великое движеніе не можетъ происходить въ тишинѣ и сама природа установила такъ, что одни крайніе круги издаютъ низкіе, другіе—высокіе звуки. По этой причинѣ высшій кругъ — звѣздный, вращеніе котораго быстрѣе, движется, издавая высокій и сильный звукъ; самый же низкій—издаетъ нижній лунный кругъ, ибо земля — девятая, оставаясь неподвижной, остается вѣчно въ самомъ нижнемъ пространствѣ, занимая центръ міра, а восемь круговъ, изъ которыхъ два имѣютъ одинаковыя свойства, производятъ семь различныхъ по высотѣ звуковъ: это число есть основа вообще всѣхъ вещей. Люди, научившіеся подражать этимъ звукамъ на струнахъ и пѣніемъ, открыли себѣ путь къ возвращенію въ это мѣсто, такъ же, какъ и другіе, отличающіеся выдающимися способностями, которые въ своей человѣческой жизни направляли свои силы на служеніе божественное. Но уши людей, наполненныя этими звуками, оглохли: это чувство самое притупленное у васъ; совершенно такъ же народъ, живущій въ области, называемой Катадупа [12]), гдѣ Нилъ низвергается съ высочайшихъ горъ, лишенъ чувства слуха. А этотъ звукъ, происходящій отъ быстраго вращенія всего міра, до такой степени силенъ, что его не можетъ воспринять человѣческій слухъ, подобно тому, какъ не можете вы смотрѣть прямо на солнце и зрѣніе ваше ослѣпляютъ его лучи.

Я былъ въ изумленіи отъ всего этого, но однако опять обратилъ свой взоръ на землю.

VI.

Тогда Африканъ сказалъ: „я вижу, что ты все еще смотришь на жилище людей; если оно представляется тебѣ ничтожнымъ, каково оно и на самомъ дѣлѣ, всегда стремись къ небесному, а все человѣческое презри. Какой извѣстности, какой славы достойной того, чтобы къ ней стремиться, ты можешь достичь у людей? Ты видишь, они живутъ на землѣ лишь въ рѣдкихъ и тѣсныхъ мѣстахъ, и самые какъ бы пятна, гдѣ они живутъ, отдѣлены другъ отъ друга громными пусты-

нями; а тѣ, кто населяютъ землю не только такъ разъединены, что между ними не можетъ быть никакихъ сношеній, но иные стоятъ въ наклонномъ положеніи, другіе подъ прямымъ угломъ къ вамъ, а нѣкоторые даже вверхъ ногами: отъ нихъ, конечно, нельзя ожидать себѣ никакого прославленія.

Ты видишь, что земля какъ бы обвязана и окружена какими-то поясами. Изъ нихъ два крайнихъ, опирающихся и съ той, и съ другой стороны на концы небесной оси, покрыты, какъ ты видишь, снѣгомъ, а средній, самый широкій, изсушенъ солнечнымъ жаромъ. Два пояса обитаемы: изъ нихъ одинъ южный, на немъ живутъ ваши антиподы — совершенно вамъ чуждые; другой же, лежащій на сѣверѣ, населяете вы. Но посмотри, какую незначительную часть его вы занимаете. Вѣдь вся земля, обитаемая вами, съуживающаяся у полюсовъ и расширяющаяся по краямъ,—это какой-то маленькій островъ, омываемый тѣмъ моремъ, которое вы на землѣ называете то Антлантическимъ, то Великимъ, то Океаномъ; ты видишь, однако, какъ онъ малъ, несмотря на такое громкое имя; и развѣ могло или твое, или чьенибудь наше имя перейти изъ этихъ самыхъ населенныхъ и извѣстныхъ земель черезъ Кавказъ или переплыть черезъ Гангъ? Кто въ другихъ странахъ крайняго востока или запада, сѣвера или юга услышитъ твое имя? А, если исключить ихъ, ты видишь, конечно, въ какихъ тѣсныхъ границахъ стремится къ распространенію ваша слава; да и сами тѣ, кто говоритъ о васъ, долго ли будутъ говорить?“

VII.

„Кромѣ того, если бы даже потомство будущихъ людей пожелало передать своимъ потомкамъ славу каждаго изъ насъ, о которой они знаютъ отъ своихъ отцовъ, все же изъ-за охватывающихъ землю потоповъ и пожаровъ, которые неизбѣжно происходятъ въ опредѣленное время, мы не можемъ достичь не только вѣчной, но даже сколько-нибудь продолжительной славы. И что изъ того, что тѣ, которые родятся впослѣдствіи, будутъ говорить о тебѣ, разъ о тебѣ не говорилъ никто изъ тѣхъ, кто родился раньше [13])? А ихъ было не меньше и это были, конечно, люди лучшіе. И особенно, когда никто изъ тѣхъ самыхъ людей, отъ которыхъ можно услышать наше имя, не можетъ сохранить воспоминанія даже объ одномъ годѣ? Вѣдь люди обычно измѣряютъ годъ, руководясь только возвращеніемъ солнца, т.-е. одного свѣтила, но истиннымъ годомъ можетъ быть названо только то время, когда всѣ свѣтила вмѣстѣ возвратяться въ то положеніе, изъ котораго однажды начали свой путь.

Я едва осмѣливаюсь сказать какъ много человѣческихъ вѣковъ заключается въ этомъ годѣ, ибо, какъ нѣкогда людямъ казалось, что солнце затмилось и погасло, когда душа Ромула переселилась въ эти храмы, такъ, когда солнце на томъ же мѣстѣ и въ то же время снова затмится и всѣ созвѣздія и свѣтила возвратятся въ то же исходное

положеніе, — надо считать, что годъ закончился. Да будетъ же извѣстно, что не прошло еще и двадцатой части этого года.

Поэтому, если ты будешь отчаяваться возвратиться въ это мѣсто, гдѣ все полно великихъ и выдающихся мужей, какая же цѣна, наконецъ, той человѣческой славѣ, которая едва можетъ простираться на незначительную часть одного года?

Итакъ, если ты захочешь устремить свой взоръ въ высь и осмотрѣть это мѣсто и жилище вѣчное, не поддавайся толкамъ толпы и не отъ людей надѣйся получить награду за твои дѣла. Пусть только сама доблесть влечетъ тебя къ истинной славѣ. Что о тебѣ говорятъ другіе — это ихъ дѣло. Говорить они будутъ, но всѣ ихъ рѣчи заключены въ тѣсные предѣлы тѣхъ областей, которыя ты видишь и эти рѣчи, кого бы онѣ ни касались, никогда не были вѣчны. Онѣ погибаютъ съ гибелью людей и исчезаютъ, забытыя потомствомъ."

VIII.

Когда онъ кончилъ: „Африканъ", сказалъ я, „вѣдь, если оказавшимъ услуги отечеству открытъ путь для доступа на небо, то я, хотя уже съ дѣтства, слѣдуя по стопамъ моего отца и твоимъ, не пренебрегалъ унаслѣдованной отъ васъ славой, то теперь, когда я вижу передъ собой такую великую награду, мои старанья будутъ еще болѣе неусыпны".

„Такъ будь твердъ", сказалъ онъ, „и знай, что смертенъ не ты, а твое тѣло. И вѣдь твою сущность выражаетъ не обликъ твой: сущность каждаго человѣка въ его душѣ, а не въ той видимой оболочкѣ, на которую можно указать пальцемъ. Итакъ знай, что ты — богъ, т. к. богъ есть тотъ, кто живетъ, чувствуетъ, помнитъ, предвидитъ и кто господствуетъ надъ тѣмъ тѣломъ, которымъ властвуетъ и управляетъ, какъ Вышній Богъ этимъ міромъ. И какъ міръ въ нѣкоторой своей части смертенъ, а самъ Богъ вѣченъ, такъ и тѣло тлѣнное движется вѣчнымъ духомъ. Ибо то, что всегда движется — вѣчно, а то, что движетъ что-нибудь, само получая движеніе извнѣ, необходимо должно прекратить жизнь, когда движеніе прекратится. Итакъ, только то, что движется самостоятельно, никогда не перестанетъ двигаться, т. к. само въ себѣ нераздѣльно; кромѣ того, для всего, что движется, оно служитъ источникомъ и началомъ движенія. Начало же не возникаетъ, ибо все возникаетъ изъ начала; само же оно не изъ чего не можетъ произойти, ибо то, что возникаетъ изъ другого не можетъ быть началомъ. А если оно никогда не возникаетъ, оно никогда и не прекращается. Ибо начало, погибшее не изъ чего, не возникнетъ и ничего не произведетъ, ибо, вѣдь, необходимо, чтобы все возникало изъ начала. Поэтому начало движенія есть то, что движется само собою. И оно не можетъ ни рождаться, ни умирать, иначе все небо неизбѣжно разрушится и вся природа остановится и не встрѣтитъ никакой силы, которая снова привела бы ее въ движеніе.

Итакъ, разъ очевидно, что вѣчно то, что имѣетъ самостоятельное движеніе, кто станетъ отрицать, что души надѣлены этимъ свойствомъ? Вѣдь неодушевлено все возбуждаемое извнѣ, а то, что одушевлено движется своимъ внутреннимъ движеніемъ, ибо это есть природное свойство и сила души. А если изъ всего существующаго всегда движется самостоятельно только душа, то очевидно она не рождена и вѣчна".

IX.

„Направляй ее на лучшія дѣла — заботы о благѣ родины: побуждаемая и направляемая ими душа скорѣе перенесется въ это исконное свое жилище. И она скорѣе достигнетъ этого, если уже тогда, когда будетъ заключена въ тѣлѣ будетъ выше его и, созерцая то, что внѣ его, будетъ всѣми силами отъ него отвлекаться. Ибо тѣ, кто отдавшись страстямъ, подчинили себя тѣлеснымъ наслажденіямъ и сдѣлались какъ бы ихъ слугами, попрали и божескіе, и человѣческіе законы. Души ихъ, выйдя изъ тѣла, носятся вокругъ земли и возвращаются сюда лишь послѣ многихъ вѣковъ мученій."

Онъ исчезъ. *Я* проснулся.

Примѣчанія.

Сонъ Сципіона — единственный цѣльный отрывокъ 6-ой книги сочиненія Цицерона О государствѣ. Текстъ Сна Сципіона сохранился въ рукописяхъ Макробія, написавшаго на него обширный коментарій. Какъ и все сочиненіе Цицерона О государствѣ и Сонъ Сципіона стоитъ въ связи съ Государствомъ Платона. Въ концѣ этого сочиненія Платонъ передаетъ разсказъ о видѣніи нѣкоего Эра изъ Арменіи, который палъ въ битвѣ, но когда по прошествіи 10 дней стали собирать трупы убитыхъ на полѣ сраженія, тѣло Эра оказалось неразложившимся. По прошествіи 12-и дней Эръ ожилъ и разсказалъ о томъ, что онъ видѣлъ въ загробномъ мірѣ.

Публій Корнелій Сципіонъ Африканскій Младшій, въ уста котораго Цицеронъ влагаетъ разсказъ о загробномъ мірѣ, который тотъ видѣлъ во снѣ, былъ сыномъ Луція Эмилія Павла побѣдителя Македонскаго царя Персея.

Послѣ смерти отца Сципіонъ былъ усыновленъ Публіемъ Корнеліемъ Сципіономъ сыномъ Сципіона Африканскаго Старшаго, женатаго на сестрѣ Эмилія Павла.

---

[1]) Манилій — консулъ 149 г. до Р. Х.

[2]) Кв. Эннiй (239—169 г. до Р. Х.) описываетъ этотъ сонъ въ „Annales": In somnis mihi visus Homerus adesse poeta. (См. Cic. Academ. II, 51.) Лукрецій упоминаетъ о снѣ Эннія въ I, 124 слл.:

Онъ вспоминаетъ, что призракъ цвѣтущаго вѣчно Гомера
. . . . . .
Сталъ говорить и природу вещей объяснять ему словомъ.
(Переводъ Рачинскаго).

[3]) П. Корнелій Сципіонъ Африканскій Старшій.

[4]) Сципіонъ Младшій родился въ 184 г. Годъ смерти Сципіона Африканскаго точно не извѣстенъ. Моммсенъ полагаетъ, что онъ умеръ въ 183 году. (Римская Исторія, т. I, стр. 746, переводъ Невѣдомскаго).

[5]) Т.-е. млечнаго пути.

[6]) Развалины Нуманціи находятся въ окрестностяхъ Соріи на верхнемъ теченіи Дуэро.

[7]) Т.-е. Тиберія Семпронія Гракха.

[8]) Nam cum aetas tua septenos octiens solis anfractus reditusque converterit eqs., т.-е. когда Сципіону минетъ 56 лѣтъ. Anfractus — зодіакальный кругъ, путь по которому солнце совершаетъ въ годъ. Относительно reditus Макробій говоритъ (In Somn. Scip. I, 5 sq.): Reditum vero, quia eadem signa per annos singulos certa lege solmetitur. Т. обр. по толкованію Макробія, Цицеронъ указываетъ, что солнце ежегодно проходитъ черезъ одни и тѣ же знаки зодіака.

[9]) Существовало мнѣніе, что Сципіонъ былъ отравленъ своей женой Семпроніей (сестрой Гракховъ) и своимъ шуриномъ.

[10]) Г. Лелій Непотъ другъ Сципіона Младшаго. Его именемъ названъ діалогъ Цицерона о дружбѣ. Объ остальныхъ собесѣдникахъ Сципіона см. Cicero de republica I. c. 9—12.

[11]) Ср. Платонъ „Государство", 617. В., С.

[12]) Область нильскихъ пороговъ.

[13]) Quid autem interest ab iis, qui postea nascentur, sermonem fore de te, cum ab iis nullus fuerit, qui ante nati sunt? Ср. Лукрецій III, 982:

Но оглянись ты на прошлое. Насъ не касается вовсе
Та вереница вѣковъ, что прошла передъ нашимъ рожденьемъ.
(Перев. Рачинскаго).

Θ. Петровскій.

ПЕРЕВОДЫ БІОГРАФІЙ ПРОВАНСАЛЬСКИХЪ ТРУБАДУРОВЪ.

Помѣщаемые ниже переводы біографій нѣкоторыхъ провансальскихъ трубадуровъ сдѣланы мною по изданію Мана: „Біографіи трубадуровъ“ [1]), отчасти по его же „Произведеніямъ трубадуровъ“ [2]). Переводчикъ въ своемъ выборѣ руководствовался желаніемъ познакомить читателей съ личностями нѣсколькихъ знаменитыхъ представителей средневѣковой лирики, выросшей подъ голубымъ небомъ южной Франціи, съ другой же стороны желаніемъ показать нѣкоторыя черты жизни средневѣковаго рыцарскаго общества, поскольку онѣ отразились въ біографіяхъ. Поэтому иногда рядомъ съ краткою болѣе древнею біографіей переведена и болѣе подробная, гдѣ основные факты жизни поэта расцвѣчены подробностями, интереснымп для характеристики современныхъ нравовъ.

Большинство біографій трубадуровъ написано въ первой половинѣ XIII вѣка, причемъ въ двухъ-трехъ случаяхъ мы знаемъ даже авторовъ этихъ біографій: такъ, біографіи Бернарда де Вентадорнъ и Саварика де Маулеонъ составлены трубадуромъ Гюго де Сенъ-Сиркъ, время жизни и дѣятельности котораго относится къ періоду 1200—1240 годовъ [3]); біографомъ Пейре Карденаля является Микель де-ла-Торъ. Всѣ эти біографіи дошли до насъ въ рукописяхъ, содержащихъ и поэзію трубадуровъ, и до сихъ поръ онѣ являются въ сущности единственнымъ источникомъ нашихъ свѣдѣній о нихъ. Правда, въ 1575 году королевскій прокуроръ парламента Aix-en-Provence, Жанъ де Нотрдамъ или, какъ онъ самъ называлъ себя, Nostradamus, выпустилъ книгу подъ заглавіемъ: „Vies des plus célèbres et anciens poètes provençals“, составленную будто бы на основаніи манускрипта одного ученаго монаха, жившаго въ концѣ XIV вѣка (до 1408 года) въ монастырѣ св. Гонората въ Иль-де-Лерэнъ и носившаго имя монаха изъ Иль-д'Оръ (Moine des Iles d'Or), гдѣ онъ сообщалъ различныя свѣдѣнія о трубадурахъ по недоступнымъ болѣе матеріаламъ. Однако, достовѣрность сообщаемыхъ Нотрдамомъ свѣдѣній, не подвергавшаяся сомнѣнію въ теченіе XVII и XVIII вѣковъ, была заподозрѣна первымъ знатокомъ провансальской поэзіи, знаменитымъ романистомъ Дицомъ, который призналъ, что „біографіи Нотрдама, коими много разъ поль-

[1]) Mahn. Biographies der Troubadours. Berlin, 1853.

[2]) Mahn. Werke der Troubadours. Berlin. 1846—1855. 4—B-de.

[3]) См. Diez. Leben und Werke Troubadours. Zwiekau. 1829, p. 412.

зовались какъ источникомъ, въ общемъ должны быть откинуты въ качествѣ такового“ [1]). Диць признавалъ, что если монахъ изъ Иль-д'Оръ и черпалъ свои данныя изъ утраченныхъ впослѣдствіи документовъ, то Нотрдамъ во всякомъ случаѣ не могъ воздержаться, чтобы не прикрасить ихъ и не вступить въ область баснословнаго [2]). Недавно же знаменитый изслѣдователь и знатокъ біографій провансальскихъ поэтовъ Шабано (Chabaneau) подтвердилъ окончательно справедливость подозрѣній Дица, показавъ, что имя пресловутаго источника Нотрдама Moine des'Iles d'Or представляетъ не что иное, какъ анаграмму имени одного изъ его друзей [3]). Такимъ образомъ, Нотрдамъ, какъ источникъ, долженъ безусловно быть отброшенъ, и, слѣдовательно, біографіи рукописныя остаются единственнымъ документомъ, откуда изслѣдователи могутъ черпать свѣдѣнія о жизни поэтовъ. Для Дица онѣ и были основными источниками, хотя онъ признавалъ, что въ частностяхъ онѣ могутъ и не всегда заслуживать довѣріе. Зато, по мнѣнію Дица, „ихъ историческая цѣнность должна въ общемъ такъ же мало подвергаться сомнѣнію, какъ и средневѣковыхъ хронистовъ, которые иногда заслуживаютъ поправокъ“ [4]). Полагаясь на біографіи, Диць и строилъ изложеніе своего труда: „Жизнь и произведенія трубадуровъ“, провѣряя данныя біографіи другими документами, но въ общемъ имѣя въ нихъ центръ тяжести.

Въ послѣднее время, однако, историческая цѣнность анонимныхъ біографій провансальскихъ поэтовъ была подвержена большому критицизму. Прежде всего, сомнѣнію подверглись тѣ данныя біографій, которыя касаются исторіи любви того или иного трубадура. Во многихъ случаяхъ было показано, что составитель біографіи на основаніи однихъ произведеній поэта выводилъ свои заключенія о тѣхъ женщинахъ, которыхъ воспѣвалъ и, слѣдовательно, любилъ поэтъ. Лучшимъ тому примѣромъ является біографія Джауфре Рюделя, въ которой разсказана его любовь къ графинѣ Триполитанской. Довѣряя разсказу біографіи Диць пробовалъ выяснить личность графини Триполитанской, которую любилъ Рюдель [5]), но Гастонъ Парисъ блестяще доказалъ [6]), что этотъ фактъ былъ извлеченъ составителемъ біографіи изъ произведеній самого поэта, въ которыхъ воспѣвается „amor de lonh“ [7]), поставленныхъ въ связь съ его путешествіемъ въ крестовый походъ. На самомъ дѣлѣ тема объ „amor de lonh“ вовсе не принадлежитъ исключительно одному Рюделю; Цингарелли показалъ, что тотъ же мотивъ встрѣчается, напримѣръ, у Бернарда де Вентадорнъ [8]), но разъ

---

[1]) Diez. op. cit. p. 607.

[2]) Diez. o. c. ibid.

[3]) Annales du Midi, 1907.

[4]) Diez. o. c. p. 606.

[5]) Diez. o. c. p. 55—56.

[6]) Revue historique. 1893, p. 225 cq.

[7]) См. кансону „Lanquand li iorn son lonc en mai“. Appel. Provenzalische Chrestomathie, p. 54.

[8]) Ludi Medievali I, p. 310.

сопоставивъ эти пѣсни съ фактомъ участія Рюделя въ крестовомъ походѣ, біографъ придумалъ романтическую исторію любви поэта къ далекой графинѣ. Этотъ примѣръ показываетъ, какая осторожность требуется при пользованіи біографіями, какъ историко-литературнымъ источникомъ, и въ настоящее время многіе ученые стоятъ на точкѣ зрѣнія совершеннаго отрицанія достовѣрности сообщаемыхъ біографіями фактовъ любви того или иного трубадура къ воспѣваемой имъ дамѣ. По мнѣнію Векслера это отрицаніе вытекаетъ изъ того соображенія, что самыя пѣсни трубадуровъ не даютъ никоимъ образомъ права заключать о любви, воспѣваемой въ нихъ, какъ дѣйствительно существовавшей [1]). Такого же взгляда держится Горра, объявляя себя рѣшительнымъ сторонникомъ взглядовъ тѣхъ изслѣдователей „che a siffatti documenti negano ogni fede per ciò che riguarda la storia amorosa dei trovatori e le loro pretese avventure galanti“ [2]).

Не остановившись на этомъ, критика пошла далѣе, и былъ поднятъ вопросъ о самихъ источникахъ біографій. И здѣсь во многихъ случаяхъ явилась возможность доказать, что составители біографій многіе факты извлекали также изъ произведеній поэтовъ, истолковывая съ удивительною свободою тѣ или иныя строки пѣсенъ трубадуровъ. Далѣе матеріаломъ для составителей служили тѣ немногія строки изъ сатирическихъ сирвентъ трубадуровъ, какъ Пейре д'Альвернье или Монтаудонскаго Монаха, посвященныя тому или иному современному поэту. Въ самомъ дѣлѣ въ сатирической сирвентѣ Пейре д'Альвернье мы находимъ указаніе на низкое происхожденіе Бернарда де Вентадорнъ, согласующееся съ данными біографіи [3]). Монтаудонскій Монахъ подчеркиваетъ, что Фолькетъ де Марселья былъ купцомъ, а про Пейре Видаля говоритъ, что у него не всѣ части тѣла были цѣлы, но ему, скорняку, пуженъ былъ серебряный языкъ, что буквально соотвѣтствуетъ біографическимъ указаніямъ [4]). Изъ такихъ указаній, приведенныхъ въ связь съ произведеніями поэтовъ, біографъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, могъ извлечь нѣкоторыя данныя [5]). Должно замѣ-

---

[1]) Wechssler. Das Kulturproblem des Minnesangs. p. 211. Впрочемъ Векслеръ оговаривается въ другомъ мѣстѣ: „auch dem dienenden Frauensänger schenkte vielleicht einmal eine Herrin ihre Liebesgunst. Es soll nicht behauptet werden dass „Eheirrungen“ niemals vorgekommen seien“ (ibid, p. 212).

[2]) См. Rendiconti del R. Ist. Lomb. di scien e lett. Ser. II. Vol. 45; 1912 г., p. 150.

[3]) Ср. Peire d'Alvernhe. „Bernatz de Ventadorn | ... en son paire ac bon sirven | per trair'ab arc manal d'alborn; | e sa maire calfava l forn, | et amassava l'issermen“. Mahn Werke I, p. 95 и приводимую далѣе біографію.

[4]) Ср. Monge de Montaudon „E lo dotzes es En Folquetz | de Marselha, us mercadiers“. Mahn, Werke II, 61; біографія: „Folquetz de Marselha fo filhs d'un mercadier de Genoa“. Mahn, Werke I, 315; далѣе ср. Monge de Montaudon: „Peire Vidals es dels derriers, | que non a sos membres entiers; | et agra l'obs lenga d'argen | al vilan qu'er une pelliciers | que anc. pus si fetz cavaliers, | non ac pueis membransa ni sen“. Mahn, Werke II, 61—62.

[5]) См. De Lollis, Su e giù per le biografie provenzali Mélange Chabaneau, p. 387 sq.

тить, что изслѣдователи иногда доводятъ до крайности недовѣріе къ біографіямъ, и слѣдуетъ признать, что послѣднія во всякомъ случаѣ даютъ намъ вѣрныя указанія о времени процвѣтанія того или иного поэта, о мѣстѣ его рожденія, о соціальномъ положеніи, отчасти о поэтической его карьерѣ. Разсматривая такимъ образомъ біографію, можно сдѣлать интересныя наблюденія: мы увидимъ среди трубадуровъ знатныхъ графовъ и рыцарей, бѣдныхъ арьеръ-вассаловъ, людей третьяго сословія: купцовъ, ремесленниковъ и рабочихъ, затѣмъ представителей духовенства: епископовъ, пріоровъ, монаховъ, наконецъ, нѣсколькихъ знатныхъ дамъ. Мы узнаемъ, что время расцвѣта провансальской лирики падаетъ на вторую половину XII вѣка, къ концу котораго эта лирика достигла высшаго искусства формы въ поэзіи Арнаута Даніэля. Мы узнаемъ, какимъ образомъ провансальская поэзія распространялась по Европѣ, потому что увидимъ провансальскихъ трубадуровъ при дворахъ сѣверной Франціи, сѣверной Италіи, въ Испаніи и Каталоніи, даже въ далекой Венгріи. Мы узнаемъ, какія тѣсныя отношенія существовали иногда между скромнымъ поэтомъ и его знатнымъ покровителемъ, какъ часто поэтъ сопровождалъ какого-либо графа въ опасный походъ и, можетъ быть, находилъ себѣ смерть вмѣстѣ со своимъ другомъ-покровителемъ на полѣ битвы. Иногда же мы видимъ, какъ трубадуръ, воспѣвавшій всю жизнь любовь, радость и веселье, на склонѣ дней своихъ надѣвалъ монашескую сутану, отъ служенія людямъ переходя къ служенію Богу.

Что касается болѣе подробныхъ біографій трубадуровъ, дошедшихъ до насъ, то онѣ заключаютъ въ себѣ много фантастическаго элемента въ разсказахъ о томъ или иномъ поэтѣ, но онѣ интересны, какъ отображающіе современные нравы. Недостатокъ мѣста не позволяетъ привести нѣкоторыя изъ этихъ біографій, растянутыхъ на нѣсколько страницъ, какъ Гаусельма Райдита или Раймона Миравалля и Сорделло, гдѣ рисуются взаимоотношенія между трубадурами и тѣми дамами, которыхъ онѣ воспѣвали, способы и уловки послѣднихъ, чтобы удержать при себѣ пѣвцовъ, готовыхъ покинуть своихъ покровительницъ и т. п. Въ будущемъ надѣемся вернуться къ продолженію начатыхъ переводовъ.

Бернардъ де Вентадорнъ (Mahn, Werke I, 10; Biographie IX).

Бернардъ де Вентадорнъ родился въ Лимузинѣ, въ замкѣ Вентадорнъ. Онъ былъ незнатнаго происхожденія: сыномъ рабочаго въ замкѣ, истопника, топившаго печи, въ которыхъ пекутъ хлѣбы. Но былъ онъ красивъ и ловокъ, умѣлъ прекрасно пѣть и слагать пѣсни и былъ благовоспитанъ и образованъ. Виконту Вентадорнскому, его сеньору, очень понравились его пѣсни и онъ самъ, и онъ оказалъ ему большую честь, приблизивъ его къ себѣ. У виконта была жена, красивая и веселая женщина, которой тоже очень нравились пѣсни Бернарда; она полюбила его, а онъ ее, и онъ сталъ слагать свои пѣсни

и стихи о ней, о своей любви къ ней и о ея достоинствахъ. Долгое время продолжалась ихъ любовь, прежде чѣмъ виконтъ и окружающіе ее замѣтили. Когда же виконтъ узналъ объ этой любви, онъ сталъ чуждаться Бернарда и приказалъ запереть и стеречь жену. Тогда она отпустила Бернарда и велѣла ему совсѣмъ удалиться изъ той округи. И онъ удалился и направился къ герцогинѣ Нормандской, которая была молода и красива; она умѣла цѣнить талантъ и пѣсни, прославляющія дамъ и щедро награждала за нихъ. Ей очень понравились пѣсни и стихи Бернарда, и она приняла его весьма сердечно. Долгое время Бернардъ находился при ея дворѣ, они полюбили другъ друга, и онъ сложилъ много прекрасныхъ пѣсенъ, внушенныхъ любовью къ ней. Но въ то время какъ онъ находился при ней, король Генрихъ Англійскій взялъ ее себѣ въ жены и увезъ изъ Нормандіи въ Англію. А Бернардъ остался во Франціи, печальный и огорченный и направился затѣмъ къ доблестному графу Раймону Тулузскому, у котораго и оставался до тѣхъ поръ, пока графъ не умеръ. Огорченный его смертью, Бернардъ постригся въ монахи Далонскаго монастыря и тамъ скончался. Графъ Эбле Вентадорнскій, сынъ той виконтессы, которую любилъ Бернардъ, разсказалъ мнѣ, Гюго де Сенъ-Сиркъ, то, что я написалъ о немъ.

Маркабрюнъ (Mahn, Werke I, 47).

Первая біографія.

Маркабрюнъ былъ подброшенъ къ воротамъ одного богатаго человѣка, и никогда не было извѣстно, кто онъ и откуда. Алдрикъ де Виларъ приказалъ его взять и вскормить. Послѣ мальчикъ пробылъ у трубадура Серкамона, пока самъ не началъ слагать пѣсенъ. До этого времени онъ носилъ имя Панпердюта, но съ той поры сталъ называться Маркабрюномъ. Въ тѣ времена еще пѣсни не назывались „пѣснями“ (canson), но все, что тогда пѣли, называли „стихомъ“ (vers). Маркабрюнъ былъ извѣстенъ повсюду, и его очень боялись за его злой языкъ. Онъ былъ настолько злоязыченъ, что, наконецъ, его погубили жители замка Гвіанъ, про которыхъ онъ сложилъ очень много злого.

Вторая біографія.

Маркабрюнъ былъ гасконецъ, сынъ бѣдной женщины, по имени Марія Брюна, какъ онъ самъ говоритъ въ своей пѣснѣ: „Маркабрюнъ, сынъ Брюны, родился подъ такой звѣздой, что знаетъ, какъ любовь губитъ (degruna) человѣка. Онъ никогда не любилъ ни одну женщину, и ни одною не былъ любимъ“. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ трубадуровъ, слагалъ стихи и сервенты, полные зла и обидъ, о женщинахъ и о любви.

Джауфре Рюдель (Mahn, Werke I, 61; Biographie, XV).

Джауфре Рюдель де Блая былъ очень знатный человѣкъ—князь Блаи. Онъ полюбилъ графиню Триполитанскую, не видавъ ее никогда,

за ея великую добродѣтель и благородство, про которыя онъ слышалъ отъ паломниковъ, приходившихъ изъ Антіохіи, и онъ сложилъ о ней много прекрасныхъ стиховъ съ прекрасной мелодіей и простыми словами. Желая увидѣть графиню, онъ отправился въ крестовый походъ и поплылъ по морю. На кораблѣ его охватила тяжкая болѣзнь, такъ что окружающіе думали, что онъ умеръ на кораблѣ, но все же они привезли его въ Триполи, какъ мертваго, въ гостиницу. Дали знать графинѣ, и она пришла къ его ложу и взяла его въ свои объятія. Джауфре же узналъ, что это графиня и опять пришелъ въ сознаніе. Тогда онъ восхвалилъ Бога и возблагодарилъ его за то, что Онъ сохранилъ ему жизнь до тѣхъ поръ, пока онъ не увидѣлъ графиню. И такимъ образомъ, на рукахъ графини, онъ скончался. Графиня приказала его съ почетомъ похоронить въ домѣ триполитанскаго ордена Тампліеровъ, а сама въ тотъ же день постриглась въ монахини отъ скорби и тоски по немъ и его смерти.

Пейре д'Альвернье (Mahn, Werke I, 89).

Пейре д'Альвернье былъ родомъ изъ Клермонскаго епископства. Былъ онъ умный человѣкъ и хорошо образованный, сынъ одного горожанина. Съ виду былъ онъ красивъ и строенъ и прекрасно слагалъ пѣсни и пѣлъ ихъ. Онъ былъ первый хорошій трубадуръ изъ тѣхъ, которые были въ то время, и сложилъ лучшую мелодію изъ сложенныхъ когда-либо для стиха, начинавшагося словами: „Въ то время, когда дни коротки, а вечера длинны". „Пѣсни" (canson) онъ не сложилъ ни одной, ибо въ тѣ времена пѣсня не называлась „пѣсней" (canson), но „стихомъ" (vers); только позже Гираутъ де Борнель первый сталъ слагать „пѣсни" (canson). Пейре д'Альвернье былъ очень уважаемъ и любимъ всѣми знатными рыцарями и дамами. Онъ считался лучшимъ трубадуромъ на свѣтѣ, пока не явился Гираутъ де Борнель. Онъ очень возносилъ себя въ своихъ пѣсняхъ и бранилъ другихъ трубадуровъ, такъ что самъ сказалъ въ одной строфѣ своей сирвенты: „Пейре д'Альвернье имѣетъ такой голосъ, что поетъ высоко и низко и его мелодіи сладостны и пріятны. Поэтому онъ мастеръ надъ всѣми, если бы онъ хоть немного объяснялъ свои слова, ибо люди едва ихъ понимаютъ". Долго онъ жилъ на свѣтѣ въ почетѣ, какъ мнѣ говорилъ дофинъ Альвернскій, который родился въ его времена, а потомъ ушелъ въ монастырь и тамъ окончилъ свою жизнь.

Гильемъ де Кабестань (Mahn, Werke I, 104; Biographie VIII).

Гильемъ де Кабестань былъ рыцарь изъ графства Руссильонъ, которое граничитъ съ Каталоніей и Нарбонной. Былъ онъ очень строенъ станомъ и умѣлъ ловко обращаться съ оружіемъ и служить дамамъ и былъ благовоспитанъ. Въ его краѣ была дама Соремонда, супруга синьора Раймона Руссильонскаго, человѣка очень знатнаго и бо-

гатаго, но дурного, грубаго, свирѣпаго и гордаго. Гильемъ де Кабестань полюбилъ эту даму, сталъ пѣть о ней и слагать свои пѣсни, вдохновляясь любовью къ ней. Соремонда, которая была молода, весела и прекрасна, полюбила его больше всего на свѣтѣ. О томъ разсказали Раймону, и онъ, какъ человѣкъ гнѣвный и ревнивый, разузналъ дѣло и убѣдился, что это правда. Тогда онъ приказалъ стеречь жену, а когда однажды встрѣтилъ Гильема де Кабестань, шедшаго въ одиночествѣ, онъ убилъ его, приказалъ вынуть у него сердце изъ груди, отрѣзать голову, и голову и сердце отнести въ свой замокъ. Сердце онъ приказалъ приготовить съ перцемъ, изжарить и подать это блюдо женѣ. Когда она съѣла его, Раймонъ спросилъ ее: „Знаете ли вы, что вы съѣли?“ Она отвѣтила, что не знаетъ кромѣ того, что кушанье было очень вкусно. Тогда Раймонъ сказалъ ей, что скушанное ею блюдо было сердцемъ Гильема де Кабестань и, чтобы убѣдить ее окончательно, приказалъ принести ей его голову. Увидавъ голову Гильема, она тотчасъ лишилась чувствъ, когда же пришла въ себя, то промолвила: „Государь, вы, конечно, дали мнѣ столь прекрасное блюдо, чтобы я никогда не ѣла другого“. Услышавъ эти слова, Раймонъ бросился на жену со шпагой и хотѣлъ поразить ее въ голову, но она подбѣжала къ балкону и, бросившись внизъ, такимъ образомъ, лишила себя жизни. По Руссильону и всей Каталоніи разошлась вѣсть о томъ, что Гильемъ де Кабестань и Соремонда такъ ужасно погибли; что Раймонъ Руссильонскій далъ съѣсть сердце Гильема своей женѣ. И повсюду была великая скорбь и печаль отъ этого. Жалобы дошли до короля Арагонскаго, который былъ сеньоромъ Раймона Руссильонскаго и Гильема де Кабестань; онъ прибылъ въ Перпиньянъ въ Руссильонѣ и приказалъ Раймону явиться къ нему. Когда тотъ явился, король приказалъ его схватить, отнялъ у него всѣ замки, приказавъ ихъ разрушить, и лишилъ его всего имущества, а самого посадилъ въ темницу. Прахъ Гильема де Кабестань и Соремонды король приказалъ перенести въ Перпиньянъ и погрести въ могилѣ предъ входомъ въ церковь и сдѣлать надпись на могилѣ о томъ, какъ они умерли. Потомъ онъ распорядился по всему графству Руссильонскому, чтобы всѣ рыцари и дамы приходили ежегодно на могилу справлять ежегодную память о нихъ. Раймонъ Руссильонскій умеръ жалкимъ образомъ въ темницѣ короля Арагонскаго.

Гираутъ де Борнель (Mahn, Biographie I; Werke I, 184).

Гираутъ де Борнель родился въ Лимузинѣ, въ одномъ богатомъ замкѣ Лиможскаго виконтства, въ округѣ Эсюдіэль. Онъ былъ незнатнаго происхожденія, но былъ человѣкъ ученый и здраваго ума отъ природы. Гираутъ былъ лучшимъ трубадуромъ изъ всѣхъ тѣхъ, которые существовали до него и послѣ; поэтому его считали первымъ (maestre) изъ трубадуровъ, и теперь еще онъ считается такимъ всѣми тѣми, кто хорошо понимаетъ искусныя пѣсни о любви и правилахъ

рыцарскаго служенія дамамъ (subtils ditz ni ben pausatz d'amor e de sen). Гираутъ былъ очень уважаемъ благородными и умѣющими цѣнить талантъ рыцарями и дамами, которые понимали возвышенныя рѣчи въ его пѣсняхъ. Его жизнь протекала такъ, что всю зиму онъ пребывалъ въ школѣ и учился, а все лѣто путешествовалъ по замкамъ, водя съ собою двухъ пѣвцовъ, которые исполняли его пѣсни. Онъ никогда не желалъ жениться и все, что только пріобрѣталъ, отдавалъ своимъ бѣднымъ родителямъ и церкви родного города: эта церковь называлась церковью св. Гервасія и также называется понынѣ.

Пейре Видаль (краткая біографія, Mahn, Biographie X; Werke I, 216).

Пейре Видаль, родомъ изъ Тулузы, былъ сынъ скорняка. Онъ умѣлъ пѣть пѣсни лучше всѣхъ на свѣтѣ, но былъ однимъ изъ самыхъ сумасбродныхъ людей, которые когда-либо существовали, такъ какъ онъ считалъ правильнымъ все то, что ему нравилось или хотѣлось. Ему удавалось слагать стихи легче, чѣмъ всякому другому, и онъ въ то же время слагалъ еще болѣе прекрасныя мелодіи. Но онъ говорилъ много глупостей про войны и про любовь и много злословилъ про другихъ. Правда, случилось, что одинъ рыцарь изъ Сенъ-Жиля ему отрѣзалъ языкъ, такъ какъ Пейре Видаль далъ понять, что онъ любовникъ (drutz) его жены. Сеньоръ Гюго де Бауцъ его сталъ лѣчить, и Пейре Видаль, поправившись, поѣхалъ въ крестовой походъ. Оттуда онъ привезъ гречанку, на которой женился на Кипрѣ. Его научили, что она племянница Константинопольскаго императора, и что чрезъ нее онъ по праву долженъ получить имперію. Тогда Пейре Видаль все, что только могъ пріобрѣсти, сталъ тратить на снаряженіе флота, такъ какъ онъ задумалъ ѣхать завоевывать имперію. Себя онъ заставлялъ называть императоромъ, а свою жену императрицею. Онъ просилъ о любви всѣхъ знатныхъ дамъ, которыхъ только видалъ, и всѣ онѣ его обманывали. Пейре Видаль всегда водилъ съ собой богато украшенныхъ коней и возилъ пышное вооруженіе, королевскій тронъ и походную кровать и считалъ себя лучшимъ рыцаремъ въ мірѣ, котораго должны любить всѣ женщины.

Пейре Видаль (подробная біографія, Mahn, Werke I, 216).

Пейре Видаль, какъ я вамъ разсказалъ, ухаживалъ за всѣми прекрасными дамами и считалъ, что всѣ онѣ его должны любить. Такимъ образомъ онъ сталъ ухаживать за Аделаидой, супругой сеньора Марсельскаго Барраля. Барраль очень полюбилъ Пейре Видаля за его замѣчательный талантъ и за тѣ забавныя чудачества, которыя Пейре высказывалъ и продѣлывалъ, и оба они называли другъ друга Райньеромъ: Пейре Видаль былъ свой человѣкъ при дворѣ и въ домѣ Барраля. Барраль отлично зналъ, что Пейре Видаль ухаживаетъ за его женой, но удерживалъ его для развлеченія, какъ и всѣ, которые

его знали и забавлялись чудачествами, которыя Пейре совершалъ. Супруга же-Барраля тоже удерживала при себѣ Пейре для забавы, какъ дѣлали всѣ другія дамы, которыхъ Пейре просилъ о любви: каждая ему говорила любезности и обѣщала ему все, что только ему нравилось и чего онъ добивался, и Пейре Видаль былъ такъ уменъ, что всему этому вѣрилъ. Когда однажды Пейре Видаль поссорился съ Аделаидой, Барраль устроилъ примиреніе и заставилъ жену обѣщать все, чего тотъ добивался. Однажды утромъ, когда Пейре Видаль зналъ, что Барраль уже всталъ и что его жена осталась одна въ комнатѣ, онъ пришелъ къ ея ложу и, заставъ ее спящей, сталъ на колѣни предъ нею и поцѣловалъ ее въ уста. Она почувствовала поцѣлуй, подумала, что это пришелъ Барраль, ея мужъ, и улыбаясь поднялась съ постели, но увидавъ, что это сумасшедшій Пейре Видаль, принялась кричать и производить страшный переполохъ. Ея дѣвушки тотчасъ прибѣжали, когда услыхали шумъ, спросили, что случилось, а Пейре Видаль убѣжалъ. Аделаида послала за мужемъ и очень жаловалась на Пейре Видаля, который ее поцѣловалъ, и съ плачемъ просила мужа отомстить ему за это. Барраль, какъ человѣкъ благородный и справедливый, обратилъ все въ шутку, началъ смѣяться и упрекать жену за то, что она произвела переполохъ изъ-за поступка сумасброда. Однако онъ не могъ убѣдить ее не поднимать большого шума изъ-за случившагося: желая отомстить Пейре Видалю, Аделаида высказывала большія угрозы ему. Пейре Видаль, боясь ея, сѣлъ на корабль и уѣхалъ въ Генуэ, гдѣ и оставался, пока не переѣхалъ за море, къ королю Ричарду, который его еще напугалъ, разсказавъ, будто Аделаида хочетъ его лишить жизни. Въ Англіи Пейре Видаль оставался долго и сложилъ много прекрасныхъ пѣсенъ, вспоминая о поцѣлуѣ, который онъ похитилъ (въ одной пѣснѣ онъ говоритъ: „Assatz par, Que loingnar“, въ другой: „Pas onratz“ и еще: „Be'm bat amors“).

Долго пребывалъ онъ за моремъ, не рѣшаясь вернуться въ Провансъ. Барраль, который ему желалъ только добра, какъ вы знаете, такъ просилъ свою жену за него, что она простила ему поступокъ съ поцѣлуемъ и согласилась посмотрѣть на него, какъ на полученный отъ нея въ даръ. Барраль послалъ Пейре Видалю извѣстіе о прощеніи и добромъ отношеніи къ нему жены и просилъ его пріѣхать. Тотъ съ великой радостью вернулся въ Марсель, былъ очень ласково принятъ Барралемъ и Аделаидой, и тогда Аделаида признала поцѣлуй, который онъ похитилъ, полученнымъ имъ въ даръ. По этому случаю Пейре Видаль сложилъ ту пѣсню, которая начинается словами: „Послѣ того, какъ я вернулся въ Провансъ“. Вслѣдствіе случившейся смерти графа Раймона Тулузскаго Пейре Видаль очень сильно опечалился и предался великой скорби: онъ одѣлся въ черное платье, обрѣзалъ хвосты и уши всѣмъ своимъ конямъ, а себѣ и всѣмъ своимъ слугамъ обстригъ волосы на головѣ; а бороду и ногти пересталъ стричь. Долгое время онъ такъ ходилъ съ видомъ безумнаго и убитаго скорбью человѣка. Въ то время, когда онъ такъ бродилъ, предаваясь скорби, случилось,

что король Альфонсъ Арагонскій пріѣхалъ въ Провансъ и съ нимъ пріѣхали всѣ знатные мужи страны [1]), и они увидали Пейре Видаля такимъ скорбнымъ, печальнымъ и имѣющимъ видъ безумнаго. Тогда король и всѣ его бароны, которые были особенными его друзьями, начали его уговаривать забыть свою скорбь, вновь пѣть и веселиться и сложить непремѣнно пѣснь, которую они увезли бы въ Арагонъ. Такъ упрашивали его король и бароны, что Пейре обѣщалъ стать веселымъ, забыть печаль и сложить пѣснь и все, что имъ будетъ еще угодно. Пейре Видаль любилъ Лобу де Пюэнаутьеръ Эстефанъ, которая была родомъ изъ Сардиніи, и вновь полюбилъ Рамбауду де Біоль, сугругу Гильема Росталь, сеньора Біольскаго (Біоль находится въ Провансѣ, въ горной части Ломбардіи). Лоба была изъ Каркасса, и Пейре Видаль ради нея заставилъ себя называть „волкомъ“ [2]) и носилъ волчью шкуру. И въ горахъ Кабаре онъ далъ пастухамъ травить себя собаками: овчарками и гончими, какъ травятъ волковъ: онъ одѣлъ волчью шкуру, чтобы пастухи и собаки приняли его за волка, и пастухи травили его собаками и избили такъ жестоко, что онъ замертво былъ принесенъ въ замокъ Лобы де Пюэнаутьеръ. Когда она узнала, что принесли Пейре Видаля, она стала потѣшаться надъ безумствомъ, которое совершилъ Пейре Видаль и очень смѣялась вмѣстѣ со своимъ мужемъ надъ нимъ. Они приняли Пейре Видаля съ большой радостью и мужъ ея приказалъ его положить въ скрытомъ мѣстѣ, какъ только онъ могъ и умѣлъ лучше, поручилъ его врачу и приказалъ лѣчить, пока онъ не поправится. И какъ я вамъ разсказалъ, что Пейре Видаль обѣщалъ королю и его баронамъ сложить пѣснь, король, лишь только онъ поправился, сдѣлалъ оружіе себѣ и ему; Пейре Видаль одѣлъ его и очень былъ доволенъ и тогда сложилъ пѣснь, которая начинается словами: „Я пересталъ пѣть отъ скорби и досады“.

Бертранъ де Борнъ (Mahn, Biographie, XXXIV).

Бертранъ де Борнъ былъ рыцарь въ Пейрегосскомъ епископствѣ, владѣтель замка, называвшагося Лутафортъ. Вѣчно онъ воевалъ со своими сосѣдями: графомъ Пейрегосскимъ, виконтомъ Лиможскимъ, своимъ братомъ Константиномъ и Ричардомъ, пока тотъ былъ графомъ Пейтье. Бертранъ де Борнъ былъ доблестный рыцарь и воинъ, умѣлъ прекрасно служить дамамъ и слагать пѣсни, былъ уменъ, хорошо говорилъ и былъ способенъ на дурное и хорошее. Онъ былъ вассаломъ короля Генриха Англійскаго и его сына, но всегда онъ желалъ, чтобы они вели войну противъ брата, всегда онъ желалъ чтобы король Франціи и король Англіи воевали другъ съ другомъ. И если между ними бывалъ миръ или заключалось перемиріе, Бертранъ очень бывалъ недоволенъ, и стремился своими сирвентами разстроить миръ,

[1]) Слѣдуетъ рядъ именъ, которыя мы опускаемъ.

[2]) „Loba“ по-провансальски значитъ „волчица“, такъ что здѣсь непереводимая игра словъ.

убѣждая каждаго, что миръ лишаетъ его чести. Такимъ образомъ, онъ испытывалъ много хорошаго и плохого, оттого что сѣялъ вражду межъ ними, и оттого же онъ сложилъ много хорошихъ сирвентъ.

Рамбаутъ де Вакейрасъ (Mahn, Werke, I, XX).

Рамбаутъ де Вакейрасъ былъ сынъ бѣднаго рыцаря въ Провансѣ изъ замка Вакейрасъ, который носилъ имя Пейрора и слылъ безумнымъ. Рамбаутъ сдѣлался жонглеромъ и долго пробылъ у графа Оранжскаго, Гильема де Бауцъ. Онъ прекрасно умѣлъ пѣть и слагать пѣсни и сирвенты, и графъ Оранжскій ему оказалъ много добра и большую честь, сдѣлавъ его извѣстнымъ и заслуживающимъ много похвалъ среди знатныхъ господъ. Разставшись съ графомъ, Рамбаутъ направился въ Монферратъ, къ маркизу Бонифацію и пребывалъ долгое время при его дворѣ. Онъ полюбилъ сестру маркиза Беатриче, супругу Генриха де Карретъ и сложилъ о ней много прекрасныхъ пѣсенъ. Рамбаутъ называлъ ее въ своихъ пѣсняхъ Bel-Cavaliers, и всѣ полагали, что она его тоже очень любила.

Вы знаете, кто былъ Рамбаутъ де Вакейрасъ, какъ онъ дошелъ до рыцарской чести и благодаря кому. Но я хочу вамъ разсказать о томъ, какъ Рамбаутъ, послѣ того какъ маркизъ возвелъ его въ рыцарское достоинство, влюбился въ Беатриче, сестру его и Аделаиды де Салютъ. Рамбаутъ страстно полюбилъ Беатриче, стараясь, чтобы никто о томъ не узналъ, прославилъ ея достоинства въ своихъ пѣсняхъ и доставилъ ей много друзей среди мужчинъ и женщинъ. Она взамѣнъ оказывала ему большую честь своимъ добрымъ отношеніемъ къ нему. Но Рамбаутъ сгоралъ отъ любви и страха, не осмѣливаясь просить ее о любви или даже показать ей свою любовь. Замирая отъ любви, однажды онъ сказалъ ей, что любитъ очень знатную даму, и хоть получилъ ободреніе отъ нея, все-таки не осмѣлился сказать кого, хотя очень желалъ: такъ онъ боялся ея высокой знатности. Тогда онъ попросилъ ее ради самого Бога дать ему совѣтъ, открыть ли этой дамѣ свою любовь или умереть, любя втайнѣ. Беатриче, какъ благородная дама, узнавъ отъ самого Рамбаута про его любовь,—а она уже раньше отлично замѣтила, что онъ сгоралъ отъ любви, томясь и страдая по ней самой,—была тронута любовью и состраданіемъ и промолвила: „Рамбаутъ, несомнѣнно слѣдуетъ, чтобы всякій вѣрный любящій, если онъ любитъ благородную даму, страшился обнаружить свою любовь. Но прежде чѣмъ умирать, я ему дамъ совѣтъ, чтобы онъ открылъ этой дамѣ свою любовь и просилъ бы ее позволить ему служить ей и быть ея другомъ. Увѣряю васъ, что если дама умна и благовоспитана, она къ этому не отнесется сурово и не сочтетъ это для себя унизительнымъ, но напротивъ, станетъ его болѣе цѣнить и уважать. А вамъ я совѣтую открыть ваше сердце и любовь дамѣ, любимой вами, и просить ее сдѣлать васъ ея рыцаремъ. Вѣдь вы таковъ, что не найдется ни одной дамы на свѣтѣ, которая не постаралась бы удержать васъ,

какъ своего рыцаря и вѣрнаго слугу. Вѣдь Аделаида, графиня Салютъ, имѣла своимъ рыцаремъ Пейре Видаля, графиня Бюрлацъ-Арнаута Марвейля, дама Марія-Файдита, а дама де Марселья-Фолькета. Поэтому я вамъ говорю и ручаюсь моимъ словомъ въ успѣхѣ; попросите вашу даму о любви". Рамбаутъ, услыхавъ совѣтъ и увѣреніе, которое она дала, и видя согласіе ея, высказалъ тогда ей, что она и есть та самая дама, которую онъ такъ любитъ. Беатриче ему отвѣтила, что онъ пришелся ей по сердцу, и что она хочетъ его имѣть своимъ рыцаремъ и слугой. Рамбаутъ всячески старался возвысить ея славу, какъ только могъ, и тогда сложилъ пѣснь, которая начинается словами: „Era m requier". Однажды случилось, что послѣ свиданія Рамбаутъ и Беатриче уснули и маркизъ, который такъ любилъ Рамбаута, нашелъ ихъ и очень разгнѣвался. Но, какъ умный человѣкъ, онъ ихъ не сталъ тревожить, а, снявши свой плащъ, покрылъ ихъ обоихъ имъ, а плащъ Рамбаута взялъ и унесъ. Когда Рамбаутъ проснулся, онъ понялъ все, что произошло, взялъ плащъ маркиза и пошелъ прямо къ нему, сталъ предъ нимъ на колѣни и просилъ прощенія. Маркизъ увидѣлъ, что Рамбаутъ понялъ, какъ все случилось, вспомнились ему удовольствія, которыя тотъ ему много разъ доставлялъ, и онъ ему шепнулъ потихоньку, чтобы не было понятно, о чемъ онъ проситъ у него прощенія, что онъ ему простилъ, добавилъ громко, за то, что онъ вернулся въ его плащѣ. Тѣ, кто это слышали изъ окружающихъ, про себя подумали, что маркизъ это сказалъ изъ-за плаща, взятаго Рамбаутомъ. Маркизъ же, простивъ его, сказалъ, чтобы онъ никогда не возвращался къ своему плащу, и это никому не стало извѣстнымъ кромѣ ихъ двухъ. Послѣ этого случилось, что маркизъ со своимъ войскомъ отправился въ Грецію при большой поддержкѣ церкви, гдѣ завоевалъ Солунское королевство. Рамбаутъ за тѣ подвиги, которые онъ тамъ совершилъ, показалъ себя достойнымъ рыцаремъ, и маркизъ далъ ему большія земли въ Солунскомъ королевствѣ, гдѣ онъ и скончался.

(Продолженіе слѣдуетъ).

М. Сергіевскій.

М. ГОРЬКІЙ.

ОПЫТЪ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВЗГЛЯДОВЪ И ТВОРЧЕСТВА.

I.

Максимъ Горькій вступилъ въ нашу литературу въ первой половинѣ 90-хъ годовъ прошлаго вѣка, когда въ жизни русскаго общества заканчивалась эпоха, заклейменная названіемъ „эпохи общественнаго мѣщанства". Голодъ 1891—92 гг. всколыхнулъ мертвенно неподвижную поверхность общественной жизни, и съ этого времени русская интеллигенція выходитъ на новый путь изъ „глухой поры 80-хъ годовъ" и отказывается отъ, излюбленныхъ въ ту пору, теорій мелкихъ дѣлъ, постепенства и личнаго самосовершенствованія. Но дѣйствительность еще не успѣла рѣзко измѣниться и оставалась въ значительной мѣрѣ такой же сѣрой, какой она была въ тусклые 80-е годы.

Именно на эти годы падаетъ время юности Горькаго, время близкаго знакомства съ русской дѣйствительностью, и въ эти годы вспыхнула въ немъ та ненависть къ безцвѣтному существованію, замѣняющему яркую жизнь; къ узкому, самодовольному мѣщанству, съ его жаждой покоя и своего маленькаго счастья, мѣщанству, занявшему мѣсто трепетныхъ, быть можетъ, горестныхъ, но смѣлыхъ исканій; и та любовь къ сильной, увы, „романтической" личности, которыми полны его раннія произведенія.

Горькій пришелъ, — и передъ взоромъ смущеннаго обывателя потянулись вереницей герои: Зобаръ, Радда, Ларра, Данко и родные ихъ братья по духу—Чудра, Изергиль, Пиляй, Челкашъ и многіе другіе. Писатель плѣнился образомъ красавца и силача Зобара, о которомъ ему разсказалъ старый цыганъ „Макаръ Чудра" (1892), и тѣмъ же Зобаромъ, по подъ разными масками, съ какими-нибудь незначительными измѣненіями въ наружности и возрастѣ, является большинство героевъ раннихъ произведеній Горькаго. Шакро („Спутникъ"), Сиданъ Петровъ („На плотахъ"), Василій („Мальва"), Кузьма („Тоска"), Артемъ („Каинъ и Артемъ"), Игнатъ Гордѣевъ, Пепелъ („На днѣ"), точно также какъ въ болѣе позднихъ произведеніяхъ Вавила Бурмистровъ („Городокъ Окуровъ"), Савелій Кожемякинъ,—это Зобаръ въ разныхъ видахъ, въ разныхъ жизненныхъ условіяхъ.

Кое-что отъ Зобара есть въ самомъ Макарѣ Чудрѣ, о которомъ Горькій разсказываетъ, что „не обращая ни малѣйшаго вниманія на то,

что холодныя волны вѣтра, распахнувъ чекмень, обнажили его волосатую бронзовую грудь и безжалостно бьютъ ее, онъ полулежалъ въ красивой, свободной и сильной позѣ“ [1])... Обнаженная широкая грудь и свободная сильная поза—это такъ характерно для героевъ и красавцевъ Горькаго. Силанъ Петровъ, напр., „стоялъ у одного изъ переднихъ веселъ... въ широкой красной рубахѣ съ растегнутымъ воротомъ, обнажавшимъ его могучую шею и волосатую, прочную, какъ наковальня, грудь“ [2])... Кузьма („Тоска“) стоялъ передъ хозяиномъ „въ свободно-сильной позѣ: изъ-подъ растегнутой красной рубахи видна была широкая, смуглая грудь, дышавшая глубоко и ровно“ [3])... Красавецъ Артемъ („Капнъ и Артемъ“) былъ „колоссальный дѣтина, широкогрудый, высокій и стройный“... „Большую часть дня онъ проводилъ лежа гдѣ-нибудь на солнечномъ припекѣ, массивный, лѣнивый, впивающій воздухъ и солнечный свѣтъ медленными вздохами, отъ которыхъ его могучая грудь вздымалась высоко и ровно“ [4])... А о двойникѣ Артема Вавилѣ Бурмистровѣ („Гор. Окуровъ“) авторъ пишетъ: „рубаха на груди растегнута, видна бѣлая кожа, поросшая золотистою шерстью: крѣпкое, стройное и гибкое тѣло его напоминаетъ какого-то мягкаго и лѣниваго звѣря“ [5]).

И подобно Лойкѣ Зобару большинство сильныхъ людей раннихъ произведеній писателя крайніе индивидуалисты. Слѣдующія слова Макара Чудры вполнѣ объясняютъ основу взглядовъ не только самого стараго цыгана, передающаго быль о красавцѣ Зобарѣ, но и всѣхъ излюбленныхъ сильныхъ личностей Горькаго. „Жизнь? Иные люди?..“ говоритъ Чудра, „эге! А тебѣ что до того? Развѣ ты самъ не жизнь? А другіе люди живутъ безъ тебя и проживутъ безъ тебя. Развѣ ты думаешь, что ты кому-то нуженъ? Ты не хлѣбъ и не палка, ну и не нужно тебя никому“...

Кто смѣлъ и силенъ—самъ себѣ законъ; онъ создаетъ свою гордую жизнь, считаясь лишь со своими желаніями; его „я“ не мирится ни съ какимъ подчиненіемъ, ни съ какимъ ограниченіемъ его свободы. Сильный знаетъ свой путь и слѣдуетъ имъ безъ отклоненій. „Идешь ты, ну и иди твоимъ путемъ, не сворачивая въ сторону“, поучаетъ Чудра, „Прямо иди“ [6]).

Красавецъ босякъ Артемъ, повиновавшійся лишь своему „хочу“, которое одно являлось для него закономъ, поступалъ именно такъ, какъ учитъ Чудра,—не любилъ сворачивать со своего пути. Онъ идетъ по Шихану „дико-прекрасный, какъ большой звѣрь. Вотъ его нога задѣваетъ за лотокъ съ рубцомъ, печенкой, легкимъ—и все это летитъ на грязную мостовую. Торговецъ отчаянно вскрикиваетъ и ругается. — А ты что стоишь на дорогѣ? — спокойно, но зловѣще спрашиваетъ Артемъ. — Какая

[1]) Т. I, стр. 1. Сочиненія Горькаго цитируются: съ перваго тома кончая девятымъ — по изданію „Знанія“; съ десятаго кончая двадцатымъ томомъ — по изданію „Жизнь и Знаніе“.

[2]) Ib. 254.

[3]) Ib. 282.

[4]) Т. III. 133.

[5]) Т. XI. 31.

[6]) Т. I, стр. 20.

тебѣ, быку, тутъ дорога?—воетъ торговецъ.—А ежели я тутъ хочу идти? "[1])... Противъ этого торговцу возразить нечего, если только онъ не желаетъ испытать на себѣ силу деспота Шихана. Артему преграждаетъ путь лотокъ съ рубцомъ и дѣло ограничивается тѣмъ, что красавецъ-босякъ опрокидываетъ въ грязь этотъ лотокъ. Но эта картина можетъ служить символическимъ изображеніемъ шествія сильной личности, которая исповѣдуетъ взгляды Макара Чудры и, не сворачивая, слѣдуетъ избраннымъ путемъ, опрокидывая на немъ все, что препятствуетъ ея свободному движенію впередъ.

По мнѣнію Шакро („Спутникъ") „кто силенъ, тотъ самъ себѣ законъ! Ему не нужно учиться, онъ и слѣпой найдетъ свой путь" [2])... и этотъ взглядъ раздѣляетъ большинство персонажей молодого Горькаго, увѣренныхъ, что инстинктъ не обманетъ ихъ, и что залогомъ настоящей, полной жизни, жизни „во всю", является безпрекословное слѣдованіе инстинкту, а мудрствованія едва ли могутъ привести къ добру. Такъ именно объясняетъ свое поведеніе засыпка Кузьма хозяину мельнику, почувствовавшему зависть къ своему рабочему „за его умѣнье жить",—„жить надо и такъ, и этакъ—во всю чтобы!.. Да вѣдь, коли крѣпче подумать..—такъ выходитъ, что какъ ни живи, все грѣшно! И такъ грѣшно, и вотъ этакъ грѣшно... Сказалъ — грѣшно, промолчалъ — грѣшно, сдѣлалъ — грѣшно и не сдѣлалъ — грѣшно. Рази тутъ разберешь? Въ монастырь, что ли, идти! Чай, неохота" [3]).

А когда Горькій рисовалъ женщину, соотвѣтствующую его героямъ, онъ помышлялъ о красавицѣ Раддѣ, погибшей отъ руки Зобара за то, что, сильная и гордая, она не пожелала подчиниться ему и потребовала, чтобы при всемъ таборѣ онъ, Зобаръ, поклонился ей въ ноги и поцѣловалъ ея правую руку... Мальва родственна Раддѣ и Радда живетъ въ интеллигенткѣ по неволѣ Вареньки Олесовой, заставившей склониться передъ собой, увы, не сказочнаго героя, а приватъ-доцента Полканова, который не поразилъ ее кинжаломъ и котораго она сама жестоко избила... мокрымъ полотенцемъ. Варенька мечтаетъ о героѣ, настоящемъ мужчинѣ, который „долженъ быть высокъ и силенъ; онъ говоритъ громко, глаза у него большіе, огненные, а чувства смѣлыя, не знающія никакихъ препятствій. Пожелалъ и сдѣлалъ—вотъ мужчина!" На Полканова она смотритъ съ удивленіемъ, чуть не съ жалостью. „Все боится стѣснить, быть несправедливымъ... ахъ, ты, Господи! Ну и скучно же вамъ, должно быть, жить"... говоритъ она ему, „всегда въ удилахъ! А по-моему, хочется вамъ стѣснять — стѣсняйте, хочется быть несправеливымъ — будьте!" [4]).

Но такъ какъ, въ большинствѣ случаевъ, люди похожи на Полканова и не умѣютъ повиноваться лишь своему инстинкту, жизнь становится тусклой и скучной. Объ этомъ скорбитъ старуха Изергиль, видавшая

---

[1]) Т. III, 137.
[2]) Т. I, 185.
[3]) Т. I, 281; 283.
[4]) Т. II, 290, 259.

на своемъ вѣку истинныхъ героевъ и умѣвшая жить и любить. „Я не вижу развѣ жизнь? Охъ, все вижу, хоть и плохи мои глаза!" говоритъ она. „И вижу я, что не живутъ люди, а все примѣряются, примѣряются и кладутъ на это всю свою жизнь. И когда обворуютъ сами себя, истративъ время, то начнутъ плакаться на судьбу. Что же тутъ судьба? Каждый самъ себѣ судьба! Всякихъ людей я нынче вижу, а вотъ сильныхъ нѣтъ! Гдѣ жъ они?.. И красавцевъ становится все меньше" [1]).

Но слѣдованіе своему желанію не всегда гарантируетъ жизненный успѣхъ, и многіе персонажи молодого Горькаго, несмотря на свой инстинктивизмъ, оказываются „бывшими людьми", выброшенными волнами жизни, какъ ненужный соръ, на берегъ. Обычно эти „бывшіе люди" озлоблены своими жизненными неудачами, и индивидуализмъ ихъ, выростая до чудовищныхъ размѣровъ, переходитъ въ полный нигилизмъ и человѣконенавистничество. Одинъ изъ „бывшихъ людей" ротмистръ Аристидъ Кувалда („Бывшіе люди"), содержатель ночлежки, говоритъ своему кліенту: „Я погибъ отъ любви къ жизни... дуракъ!.. Мнѣ теперь наплевать на все и на всѣхъ... и вся жизнь для меня — любовница, которая меня бросила... за что я презираю ее и глубоко равнодушенъ къ ней". И эти слова объясняютъ его заявленіе: „пусть все скачетъ къ чорту на кулички! Мнѣ было бы пріятно, если бъ земля вдругъ вспыхнула и сгорѣла или разорвалась бы вдребезги... лишь бы я погибъ послѣдній, посмотрѣвъ сначала на другихъ" [2]). Среди „бывшихъ людей" есть и такіе, которые пытались окунуться въ порядочную жизнь, хотѣли примириться съ ея требованіями, но, въ концѣ-концовъ, бѣжали изъ подобной жизни, не будучи въ состояніи долго нести ея ярмо. Въ нихъ живетъ та же ненависть къ ней и ко всѣмъ покорно ее принимающимъ, какая характерна почти для всѣхъ бывшихъ людей. „Раздробить бы всю землю въ пыль или собрать шайку товарищей и жидовъ перебить... всѣхъ до одного!" тоскуетъ Орловъ („Супруги Орловы"). „Или вообще что-нибудь этакое, чтобы стать выше всѣхъ людей и плюнуть на нихъ съ высоты... И сказать имъ: ахъ, вы, гады! Зачѣмъ живете? Какъ живете? Жулье все лицемѣрное и больше ничего! И потомъ внизъ тормашками съ высоты и... вдребезги!" [3]).

Любви къ людямъ мы почти не находимъ у этихъ отверженныхъ, и если они видятъ ее въ другихъ — они относятся къ ней неодобрительно. Одинъ изъ нихъ, Пляши-нога („Дружки"), нападаетъ на своего товарища Уповающаго за то, что послѣдній жалѣетъ крестьянина, у котораго они свели лошадь. „Да вѣдь мнѣ, чай, жалко", замѣчаетъ Уповающій. „Чего? кого?" — „Кого! Человѣка, чай..." — „Человѣка?" протянулъ Пляши-нога. „На-те, возьмите, понюхайте да бросьте!.. Ахъ, ты, добрая душа, а ума нѣтъ ни шиша! Да онъ кто тебѣ, человѣкъ-то? Понимаешь ты это? Онъ вотъ поймаетъ тебя за шиворотъ, да и... какъ блоху подъ ноготь! Въ ту пору ты его и пожалѣй... да! Тогда ты ему и обнаружь глупость то

---

[1]) Т. I, 125.
[2]) Т. II, 176, 198.
[3]) Т. III, 186.

свою!“ [1]). А „проходимецъ“, бывшій интеллигентъ Промтовъ разсуждаетъ такъ: „Зачѣмъ уступать другому то, что тебѣ выгодно или пріятно?.. Какое мнѣ дѣло до чужой спины? Дай Боже свою сберечь въ цѣлости. Это конечно не морально, но какое мнѣ опять-таки дѣло до того, что морально и что не морально? Согласитесь, что ровно никакого дѣла нѣтъ!“ [2]). Конечно, тому, кто привыкъ слушаться лишь своего „хочу“, или кто ищетъ только красоты и силы, тому нечего считаться съ моральнымъ кодексомъ „гадовъ“, „пятачковъ“, „тошнотворно схожихъ другъ съ другомъ“, тотъ смѣло можетъ заявить: „морально это или не морально? Во всякомъ случаѣ это сильно, прежде всего сильно, а потому оно морально и хорошо“ [3]).

Не удивительно, что когда передъ смущеннымъ обывателемъ прошло нѣсколько бывшихъ людей, сторонниковъ крайняго, безудержнаго индивидуализма, обыватель забилъ тревогу. „Босякъ идетъ“, пронесся шопотъ и этотъ „грядущій хамъ“ неожиданно, съ задворковъ жизни ввалившійся въ ея главные покои, принеся съ собой тяжелый запахъ почлежки, показался очень опасенъ. Но хоть и опасенъ, а интересенъ и новъ, и имя Горькаго съ невѣроятной быстротой стало извѣстнымъ и моднымъ не только въ Россіи, но и за границей. Вскорѣ, однако, выяснилось, что тревога оказалась напрасной, что дѣло не только въ босякѣ, что босякъ вовсе не такъ страшенъ, какъ его рисуетъ авторъ, который къ тому же вскорѣ самъ жестоко покаралъ своихъ своевольцевъ за ихъ сверхиндивидуализмъ. Нѣтъ сомнѣнія, что Горькій любилъ изображаемыхъ имъ героевъ, ихъ инстинктивизмъ вызывалъ въ немъ уваженіе къ нимъ [4]); но главная причина симпатій писателя къ сильной личности, крылась въ его неудовлетворенности безцвѣтной дѣйствительностью, скучной повседневностью, лишенной крупныхъ событій и красивыхъ подвиговъ. Кому же совершать подвиги, какъ не сильнымъ, а имъ нѣтъ мѣста въ тусклой жизни и нѣтъ въ ней также мѣста подвигамъ. Старуха Изергиль разсказала Горькому о подвигѣ Данко, который пожертвовалъ собой, желая спасти своихъ соплеменниковъ и вывести ихъ изъ мрака губительнаго лѣса. Для того, чтобъ освѣтить путь изнуреннымъ людямъ, Данко разорвалъ свою грудь и вынулъ изъ нея сердце, „оно же пылало такъ ярко, какъ солнце, и ярче солнца, и весь лѣсъ замолчалъ, освѣщенный этимъ факеломъ любви къ людямъ, а тьма разлетѣлась отъ свѣта его и тамъ, глубоко въ лѣсу, дрожащая пала въ гнилой зѣвъ болота [5]). Данко умеръ выполнивъ свою миссію и выведя людей къ новой жизни изъ лѣса, гдѣ имъ грозила погибель, но люди не замѣтили его смерти и лишь одинъ изъ нихъ, увидавъ рядомъ съ трупомъ героя его еще пылающее сердце „боясь чего-то, наступилъ на гордое сердце погой... И вотъ оно, разсыпавшись въ искры, угасло“... Разсказъ старухи вызвалъ въ писателѣ безотрадныя размышле-

---

[1]) Т. II, 151.
[2]) Т. III, 200, 211.
[3]) Т. I, 157.
[4]) Ср. т. I, 185.
[5]) Т. II, 130.

нія „о печальномъ времени, бѣдномъ сильными людьми и крупными событіями, богатомъ холоднымъ недовѣріемъ, смѣющимся надо всѣмъ, — жалкомъ времени мизерныхъ людей съ мертворожденными сердцами“ [1]). Въ такое время немыслимо появленіе новаго Данко, а если онъ и появляется, онъ оказывается потерявшимъ разсудокъ Маркомъ Даниловичемъ Кривцовымъ („Ошибка“). „Вы—это мухи, вы—это тараканы, клопы, блохи, пыль, камни стѣнъ!“ негодуетъ Кривцовъ. „Я же могучъ! Во мнѣ пылаетъ безсмертный огонь желанія подвига! И вотъ я, какъ Моисей изъ Египта, выведу васъ изъ жизни помойной ямы, гдѣ вамъ такъ хорошо дышется. Выведу, и придемъ мы въ обѣтованную страну, гдѣ воздухъ слишкомъ чистъ для васъ и гдѣ поэтому вы не можете жить. Тамъ я напою моихъ братій изъ кастальскаго источника свободы и возбужу души ихъ къ жизни творчества... къ жизни подвиговъ... къ жизни всепрощенія и возсозданія человѣка!“ [2]). Горячія рѣчи Кривцова находятъ откликъ лишь въ душѣ „сельскаго учителя не у дѣлъ“ Ярославцева, который и попадаетъ вмѣстѣ съ новымъ Данко въ лѣчебницу для душевнобольныхъ. Не возможны подвиги въ жизни, гдѣ пылающему сердцу героя всегда грозитъ опасность очутиться подъ пятой осторожнаго обывателя, и сильные въ такой жизни оказываются также уродливы, какъ она сама: это либо красивые звѣри вродѣ Артема или Шакро, либо „бывшіе люди“, посылающіе весь міръ къ чорту на кулички.

Горькій пришелъ со дна жизни и познакомилъ общество съ тѣми, кто находится на этомъ днѣ; онъ нарисовалъ фигуру босяка, о которомъ публика знала слишкомъ мало, нарисовалъ фигуру очень яркую, и сказавшую читателю гораздо больше, нежели всѣ изображенія „отверженныхъ“ въ предшествующей литературѣ; но ошиблись думавшіе, что въ босякѣ, въ идеализаціи котораго такъ охотно упрекала Горькаго русская и иностранная критика, видѣлъ писатель спасителя общества, зачахнувшаго въ глухихъ дебряхъ мѣщанства.

Въ 1899 г. былъ написанъ „Ѳома Гордѣевъ“, а въ слѣдующемъ году повѣсть „Трое“ и эти два произведенія являются какъ бы гранью, отдѣляющей ранній періодъ творчества Горькаго отъ слѣдующей за ними эпохи литературной дѣятельности писателя, когда онъ вступилъ на тотъ путь, по которому идетъ до сихъ поръ.

Въ пору созданія названныхъ вещей Горькій понялъ очевидно, что единственной заслугой его прежнихъ героевъ было отрицаніе, столь ненавистнаго ему самому, мѣщанства, но и эта заслуга была не велика, ибо едва ли ихъ отрицаніе могло принести ощутительную пользу. Въ самомъ дѣлѣ: всѣ приверженцы сверхиндивидуализма, или проще,—эгоизма, служа лишь своему „я“ и признавая закономъ только его желанія, являлись тѣмъ самымъ отрицателями общественности и порвавъ съ обществомъ всякую связь, обрекали себя на одиночество подобно гордому Ларрѣ изъ сказки старухи Изергиль. Ларрѣ „нѣтъ мѣста среди людей“, ибо себя

---

[1]) Т. I, 132.
[2]) Т. I, 163.

„считалъ онъ первымъ на землѣ и кромѣ себя не видѣлъ ничего". Развѣ можетъ внести въ общество струю новой, свѣжей жизни тотъ, кто подобно Ларрѣ порвалъ съ обществомъ всѣ связи? На этотъ вопросъ Горькій отвѣчаетъ отрицательно, и вмѣстѣ съ тѣмъ измѣняетъ онъ совершенно свое отношеніе къ тѣмъ взглядамъ, глашатаями которыхъ были герои и босяки его раннихъ произведеній: съ Ѳомы Гордѣева начинается расправа со сверхиндивидуализмомъ, которая продолжается въ повѣсти „Трое", въ пьесѣ „Мѣщане" и которая особенной ожесточенности достигаетъ въ статьѣ „Разрушеніе личности".

Неудовлетворенность молодого Горькаго окружающей дѣйствительностью была настолько сильна, что онъ, увлеченный своими сильными героями, не замѣчалъ или не хотѣлъ замѣтить ихъ антиобщественныхъ тенденцій. Въ эпоху же созданія Ѳомы Гордѣева во взглядахъ писателя опредѣленно видна склонность къ общественности, и естественно, что попрежнему относиться къ крайнему индивидуализму онъ уже не могъ. Мѣщанство излѣчивается истиннымъ индивидуализмомъ, а не сверхиндивидуализмомъ, который есть узкій эгоизмъ, т.-е. мѣщанство. Осуждая „бывшаго гражданина" Петра Безсѣменова („Мѣщане") Горькій рѣшительно и безусловно осуждаетъ его уродливый индивидуализмъ. „Общество? Вотъ что я ненавижу", говоритъ Петръ. „Оно все повышаетъ требованіе къ личности, но не даетъ ей возможности развиваться правильно, безъ препятствій... Человѣкъ долженъ быть гражданиномъ прежде всего! — кричало мнѣ общество въ лицѣ моихъ товарищей. Я былъ гражданиномъ и... чортъ ихъ возьми! Я не хочу... не обязанъ подчиняться требованіямъ общества. Я личность. Личность свободна" [1]). Такъ разсуждаетъ мѣщанинъ Петръ, мнящій себя индивидуалистомъ; я или общество, свободная личность, или рабство въ коллективѣ, — индивидуализмъ и коллективизмъ кажутся ему антиноміями. Петръ не находитъ оправданія въ глазахъ писателя, безъ всякаго снисхожденія осуждающаго теперь тѣхъ, у кого, по выраженію Ежова („Ѳома Гордѣевъ"), „въ груди, на мѣстѣ умершаго сердца—огромный нарывъ мерзѣйшаго самообожанія" [2]). Выродившіеся Зобары и Ларры въ современности являются Петрами Безсѣменовыми, умѣющими только хорохориться и брюзжать. Индивидуализмъ безъ границъ, гипертрофія „я" ведетъ личность къ гибели и грустному прозябанію въ тинѣ мѣщанства, столь ненавистнаго истинному индивидуализму.

Къ чему стремится мѣщанинъ, что составляетъ задачу его жизни? На этотъ вопросъ можно отвѣтить словами Назарова, главнаго лица одного изъ позднѣйшихъ произведеній нашего писателя („Три Дня"): „никому не нужны звѣзды и все равно какъ вертится земля, вѣдь никто это не чувствуетъ, никому это не мѣшаетъ. Нужно—простое, ясное: сыт-

---

[1]) Т. VI, 31.

[2]) Т. IV, 279. Ср. обывательскій индивидуализмъ Суслова („Дачники", т. VII, 135 стр.). „Я обыватель и больше ничего-съ! Вотъ мой планъ жизни. Мнѣ нравится быть обывателемъ... Я буду жить какъ я хочу! И, наконецъ, наплевать мнѣ на ваши росказни!.. идеи!..

ный кусокъ земли, просторный, свѣтлый домъ, хорошая, неглупая жена и—чтобы люди уважали, не трогали,—вотъ, что даетъ душѣ покой и крѣпко ставитъ человѣка на ноги... Притѣснять людей не надо, пусть каждый живетъ, какъ онъ хочетъ. Люди ежедневно доказываютъ другъ другу, что жить сообща—не могутъ они, нѣтъ у нихъ для этого умѣнья и задачи разныя у всѣхъ" [1]). Подобные взгляды всегда вызывали и продолжаютъ вызывать самое яростное негодованіе Горькаго. О его воззрѣніяхъ на жизнь и ея задачи рѣчь будетъ впереди, но слѣдуетъ замѣтить, что писатель не находитъ словъ, достаточно сильно клеймящихъ мѣщанство, на которое неоднократно нападалъ онъ въ своихъ писаніяхъ. „Онъ безсмертенъ мѣщанинъ; онъ живучъ, какъ лопухъ; попробуй,— скоси его, но если не вырвешь корня—частной собственности,—онъ снова пышно разрастется и быстро задушитъ всѣ цвѣты вокругъ себя"... пишетъ Горькій и еще: „мѣщанство—это ползучее растеніе, оно способно безконечно размножаться и хотѣло бы задушить своими побѣгами все на своей дорогѣ"... Или „мѣщанство — проклятіе міра; оно пожираетъ личность изнутри, какъ червь опустошаетъ плодъ; мѣщанство — чертополохъ, въ шелестѣ его зломъ и непрерывномъ, слышно угасаетъ звонъ мощныхъ колоколовъ красоты и бодрой жизни", и, наконецъ, „мѣщанство—гнусная месть мертвой матеріи живому, творческому духу человѣка" [2]).

Но какъ возможно изгнать изъ жизни мѣщанство, какимъ путемъ возможно обновленіе жизни? Лишь такимъ пересозданіемъ соціальныхъ формъ, когда въ гармоническомъ синтезѣ сольются индивидуализмъ и коллективизмъ. Въ началѣ литературной дѣятельности, Горькій, на борьбу съ мѣщанствомъ, выпустилъ своихъ крайнихъ индивидуалистовъ; теперь же все зло общественное видитъ онъ въ уродливомъ, современномъ индивидуализмѣ, и поэтому разрушаетъ личность и молится коллективу. Въ „Исповѣди" и въ статьѣ „Разрушеніе личности" особенно рельефно выражены новые взгляды писателя.

Изъ устъ учителя Михайлы слышитъ герой „Исповѣди" Матвѣй слова, которыя указываютъ ему на истинный источникъ его душевныхъ тревогъ и исканій. Учитель объясняетъ ему, почему безсильна и уродлива жизнь. „Каждый старается отойти отъ жизни въ бокъ, выкопать въ землѣ свою норку и изъ нея одиноко разсматриваетъ міръ", говоритъ Михайла, „изъ норы жизнь кажется низкой, ничтожной; видѣть ее такою—выгодно уединенному!.. Началась эта дрянная и недостойная разума человѣческаго жизнь съ того дня, какъ первая человѣческая личность оторвалась отъ чудотворной силы народа, отъ массы, матери своей и сжалась со страха передъ одиночествомъ и безсиліемъ своимъ въ ничтожный и злой комокъ мелкихъ желаній, комокъ, который нарѣченъ былъ—„я". Вотъ это самое „я" и есть злѣйшій врагъ человѣка!.. Нищее духомъ, оно безсильно въ творчествѣ. Глухо оно къ жизни, слѣпо и нѣмотно,

---

[1]) Т. XVIII, 218. Ср. мечты Ильи Лунева („Трое"), т. V, 91 стр.

[2]) „Разрушеніе личности", Очерки философіи коллективизма, сборникъ I, стр. 394, 402.

цѣль его — самозащита, покой и уютъ“ [1]). „Одиночество — есть отломленность твоя отъ родного цѣлаго, знакъ безсилія духа и слѣпота его“, поучаетъ еще Михайла Матвѣя, „въ цѣломъ ты найдешь безсмертіе, въ одиночествѣ — неизбѣжное рабство и тьма, безутѣшная тоска и смерть“ [2]). Въ вышеназванной статьѣ своей Горькій писалъ: „надо ждать, что въ близкомъ будущемъ, кто-то мужественный и честный, напишетъ грустную книгу „Разрушеніе личности“ и въ этой книгѣ ярко покажетъ намъ неуклонный процессъ духовнаго обѣднѣнія человѣка, неустранимое сжиманіе „я“ [3])“. Статья нашего писателя, озаглавленная имъ такъ, какъ должна быть озаглавлена книга, появленіе которой онъ ожидаетъ, есть какъ бы прелюдія къ этому, еще не созданному, произведенію. Горькій разрушаетъ личность и излагаетъ детально тѣ же взгляды, которые услыхалъ искатель Матвѣй изъ „Исповѣди“ отъ учителя Михайлы. Для Горькаго „я“ индивидуалиста, потерявшаго связь съ обществомъ, съ цѣлымъ, это ничтожный и злой комокъ мелкихъ желаній, крохотное, рахатичное „я“ [4]), и авторъ статьи не скупится на грозныя слова, чтобъ раздавить столь ненавистный ему „злѣйшій, нигилистическій, нашъ самобытный индивидуализмъ“ [5]), который онъ считаетъ причиной оскудѣнія нашей жизни. „Основное настроеніе современнаго индивидуалиста — тревожная тоска“... „Отчаяніе бѣднаго индивидуалиста все чаще переходитъ въ цинизмъ: индивидуалистъ начинаетъ истерически отрицать и сжигать то, чему онъ вчера поклонялся и на высотѣ своихъ отрицаній неизбѣжно доходитъ до того состоянія психики, которое граничитъ съ хулиганствомъ“. А хулиганъ — это „существо лишенное соціальныхъ чувствъ, онъ не ощущаетъ никакой связи съ міромъ, не сознаетъ вокругъ себя присутствія какихъ-либо цѣнностей“ [6]). Единый путь къ спасенію отъ всеобщаго хулиганства — это возстановленіе порванной связи между личностью и „прекраснымъ, великимъ, безконечнымъ“ — коллективомъ.

Не правы, по мнѣнію Горькаго, полагающіе, что въ коллективѣ личность исчезаетъ, перестаетъ существовать самостоятельно, теряетъ право на самоопредѣленіе. „Среда не стѣсняетъ роста личности, но заинтересована въ свободѣ ея“, пишетъ Горькій, „ибо каждая личность, воплотившая въ себѣ наибольшее количество энергіи коллектива, становится проводникомъ его вѣры, пропагандистомъ цѣлей, и увеличиваетъ его мощь, привлекая къ нему новыхъ членовъ“ [7]). А вотъ какъ поучаетъ „одинокаго“ Матвѣя Кожемякина Тіуновъ: „Всякое число изъ единицъ — азбука! И всѣ единицы должны другъ къ другу плотно стоять и чтобы единица знала, что она не просто палочка съ крючкомъ, а есть въ ней живая сила, тогда и число ее оцѣнитъ — вѣрно?“ [8]).

[1]) Т. IX. 277.
[2]) Т. IX, 288.
[3]) Разрушеніе личности. Очерки филос. коллект. сборн. I, 336.
[4]) Ibid, 364.
[5]) Ibid, 381.
[6]) Ibid, 364.
[7]) Ibid, 368.
[8]) Т. XIII, 243.

Самъ Горькій вѣритъ въ возможность такого гармоническаго синтеза личности и общества, который не только не поработитъ личность, но, напротивъ, будетъ способствовать укрѣпленію и развитію ея силъ и поэтому писатель настойчиво требуетъ отъ личности сознательнаго возвращенія въ лоно того цѣлаго, отъ котораго оторвалъ ее крайній индивидуализмъ, обрекая на печальное и безплодное одиночество. И когда Горькій говоритъ о сліяніи личности съ прекраснымъ цѣлымъ, вспоминается его „романтикъ“ Ѳома Варакинъ („Романтикъ“), который убѣждалъ товарищей, упрекавшихъ его въ утопизмѣ и непониманіи классовыхъ противорѣчій: „это самое влеченіе къ соединенію человѣковъ — это есть!“ „Примѣрно я: мнѣ все равно — крестный ходъ, пожаръ, гулянье — вообще ежели гдѣ народъ собрался, то меня туда нестерпимо тянетъ! Народъ! Вотъ тоже церковь — почему я въ церковь люблю ходить? Собраніе душъ, потому что!“ — „Это пройдетъ съ тобой!“ пообѣщалъ Алексѣй, усмѣхаясь, „когда ты усвоишь идею“. Ѳома ударилъ себя въ грудь кулакомъ, радостно воскликнувъ: „Я ее усвоилъ! Вотъ она, тутъ! Ее-то я прежде всего и схватилъ. Теперь она для меня какъ Божья Матерь всѣхъ скорбящихъ радость“ [1]).

Какъ свидѣтельство мощи коллектива, какъ знаменіе свѣтлаго грядущаго, далъ Горькій въ „Исповѣди“ описаніе чуда, совершеннаго во время крестнаго хода общей волей народа; а въ „жизни ненужнаго человѣка“ мы находимъ картину тушенія пожара, которой авторъ показываетъ значеніе единенія, въ данномъ случаѣ вызваннаго общимъ несчастіемъ. „Было пріятно и весело смотрѣть на эту хорошую, дружную работу въ борьбѣ съ огнемъ“, замѣчаетъ Горькій, а Евсей, изумленный видѣнной имъ картиной дружной работы людей, высказываетъ даже пожеланіе: „Какъ они дружно взялись, вотъ бы всегда такъ жить имъ, всегда бы горѣло!“ [2]).

Новыя прекрасныя переживанія, невѣдомыя одинокой личности, ожидаютъ ее при сознательномъ, органическомъ сліяніи съ цѣлымъ. Такъ разсказываетъ объ этихъ переживаніяхъ Матвѣй („Исповѣдь“): „Сталъ я замѣчать въ себѣ тихій трепетъ новыхъ чувствъ, какъ будто отъ каждаго человѣка исходитъ ко мнѣ острый и тонкій лучъ, невидимо касается меня, неощутимо трогаетъ сердце и все болѣе чутко принимаю я эти тайные лучи... Въ сліяніи съ людьми я какъ бы выросталъ, возвышался надъ собою и увеличивалась сила духа моего во много разъ. И тутъ было самозабвеніе, но оно не уничтожало меня, а лишь гасило горькія мысли мои и тревогу за мое одиночество“ [3]).

Разъ личность сознаетъ свое единство съ цѣлымъ, въ ней не можетъ быть мѣста тому отношенію къ людямъ, какое находимъ мы у крайнихъ индивидуалистовъ раннихъ произведеній Горькаго. И съ другой стороны лишь тогда возможно истинное единеніе, если непріязнь и вражду смѣнитъ любовь. И вотъ настойчивый призывъ любить слышимъ мы отъ нашего писателя.

---

[1]) Т. XVI, 171.

[2]) Т. X, 22. Ср. еще описаніе общей работы въ „Ѳомѣ Гордѣевѣ“, т. IV, 223.

[3]) Т. IX, 291, 292.

II.

„Надо любить, тогда не будетъ ни страха, ни одиночества, — надо любить".

Матвѣй Кожемякинъ.

Горькій давно преклонился передъ Человѣкомъ и навсегда остался человѣкъ для него объектомъ поклоненія. „Я не знаю ни одной книжной истины, коя для меня была бы дороже человѣка! — говоритъ Ежовъ (Ѳ. Гордѣевъ); „Человѣкъ есть вселенная, и да здравствуетъ вовѣки онъ, носящій въ себѣ весь міръ." [1]). „Что такое правда? Человѣкъ — вотъ правда!" — провозглашаетъ Сатинъ (На днѣ) „Человѣкъ! Это великолѣпно! Это звучитъ... гордо! Чело-вѣкъ! Надо уважать человѣка. Не жалѣть... не унижать его жалостью... уважать надо!" [2]) Не надо жалѣть, надо уважать, да, но это еще не значитъ любить, и прежнее преклоненіе Горькаго передъ Человѣкомъ съ большой буквы, человѣкомъ о которомъ говоритъ Сатинъ, и которому самъ писатель посвящалъ громкозвучную оду, не похоже на дальнѣйшую Горьковскую любовь къ людямъ, или можно сказать, что прежнюю „любовь къ дальнему" замѣнила собой въ его писаніяхъ „любовь къ ближнему".

Старикъ Лука (На днѣ), принесшій на краткій срокъ лучъ свѣта на темное дно жизни и многихъ изъ обитателей ночлежки согрѣвшій своей лаской, на первый взглядъ кажущійся большимъ человѣколюбцемъ, въ дѣйствительности является проповѣдникомъ „любви къ дальнему". Правда, Лука жалѣетъ людей и всегда готовъ приласкать ихъ. „Онъ (человѣкъ) каковъ ни есть—а всегда своей цѣны стоитъ"... говоритъ онъ, „человѣка приласкать никогда не вредно". [3]) Но людей Лука только жалѣетъ, а уважаетъ Человѣка,—далекаго, лучшаго, для котораго, учитъ онъ, и живутъ люди. „Для лучшаго люди то живутъ, милачокъ! Вотъ скажемъ, живутъ столяры и все—хламъ народъ. И вотъ отъ нихъ рождается столяръ... такой столяръ, какого подобнаго не видала земля; всѣхъ превысилъ, и нѣтъ ему во столярахъ равнаго... Такъ же и всѣ другіе... слесаря тамъ... сапожники и прочіе рабочіе люди... и всѣ крестьяне... и даже господа—для лучшаго живутъ! Всякъ думаетъ что для себя проживаетъ, анъ выходитъ, что для лучшаго! Посту лѣтъ а, можетъ, и больше для лучшаго человѣка живутъ" [4])... „Хламъ—народъ" Лука умѣетъ жалѣть, а помыслы его устремляются къ невѣдомому человѣку будущаго и тоже отвлеченнаго человѣка имѣетъ въ виду Сатинъ, когда говоритъ, что правда — это человѣкъ. „Что такое человѣкъ?" замѣчаетъ онъ „это не ты, не я, не они... нѣтъ! Это ты, я, они, старикъ, Наполеонъ, Магометъ... въ одномъ! (очерчиваетъ пальцемъ въ воздухѣ фигуру человѣка). Понимаешь? Это — огромно! Въ этомъ — всѣ начала и концы... Все—въ чело-

[1]) Т. IV 351.
[2]) Т. VI 271. 278.
[3]) Т. VI 251. 241.
[4]) Т. VI 272.

вѣкѣ, все для человѣка!„ [1]) Эти же слова Сатина „все въ человѣкѣ, все для человѣка!“ повторяетъ Горькій въ своей одѣ Человѣкъ (1903), величественный образъ котораго онъ, силою воображенія, вызывалъ въ часы усталости духа „Человѣкъ! Точно солнце рождается въ груди моей, и въ яркомъ свѣтѣ его, необъятный какъ міръ, медленно шествуетъ впередъ! и — выше! трагически прекрасный Человѣкъ!„ [2]) Горькій увѣровалъ въ силу человѣка, въ непобѣдимую мысль его, для которой „нѣтъ твердынь, несокрушимыхъ и нѣтъ святынь незыблемыхъ ни на землѣ, ни на небѣ! Все созидается ею“. И наступитъ время, когда, гордая, она своимъ немеркнущимъ свѣтомъ озаритъ мракъ всѣхъ тайнъ бытія.

И эта вѣра въ человѣка не покидаетъ Горькаго. Человѣкъ будущаго, владыка міра, побѣдившій даже смерть, всегда привлекаетъ его влюбленный взоръ; но если раньше, подобно Лукѣ и Сатину, онъ больше помышлялъ объ этомъ отвлеченномъ образѣ и возносилъ ему хвалы, удѣляя „хламу народу“ только жалость, то въ позднѣйшихъ произведеніяхъ его, начиная, примѣрно, съ „Исповѣди“ рядомъ съ неизмѣнной „любовью къ дальнему“ мы находимъ неисчерпаемый источникъ любви и къ ближнему. Уже Сатинъ возставалъ противъ жалости, считая что она унижаетъ человѣка, но Лука въ то же время совѣтовалъ жалѣть. Теперь же устами дяди Марка (М. Кожемякинъ 1911) Горькій безповоротно осуждаетъ жалость: „это очень обманное чувство: пожалѣетъ человѣкъ и кажется ему, что онъ уже сдѣлалъ все, что можетъ и что надобно, да пожалѣвъ и успокоится, а все вокругъ лежитъ недвижно, какъ лежало и на томъ же боку. Кладбищенское это чувство—жалость, оно достойно мертвыхъ и какъ все безвредно для нихъ, живымъ же и обидно, и вредно.“ [3]) Не жалость, а любовь, ибо любовь—динамика жизни, родникъ творчества, обновляющаго ее; безъ любви нѣтъ жизни—есть прозябаніе, нѣтъ безъ любви человѣка.

Было время когда вопросъ „ты умѣешь любить людей?“ поставилъ Горькаго втупикъ (Читатель 1898) „Любить людей? — переспросилъ я съ сомнѣніемъ,—разсказываетъ авторъ,—ибо, право не знаю, люблю ли я людей... Кто скажетъ про себя: вотъ я люблю людей!.. Всѣ знаютъ, какъ далекъ отъ каждаго изъ насъ нашъ ближній“. [4])

Но это время прошло, и едва ли тотъ же вопросъ, заданный ему читателемъ позднѣе, могъ бы вызвать въ Горькомъ колебанія; вѣдь писатель повѣдалъ намъ, что онъ умѣетъ любить людей до боли въ сердцѣ, что ему довелось переживать тѣ нескончаемо блаженныя минуты, когда „всѣхъ людей чувствуешь какъ свое тѣло, а себя — сердцемъ всѣхъ людей“.

Горькій вѣритъ въ добро и въ его конечное торжество въ жизни, не взирая на всѣ ея мрачныя стороны, и всѣ люди по его мнѣнію, любятъ добро, но если недостаточно интенсивно стремятся къ нему и не обере-

---

[1]) Ibid. 278.
[2]) Т. IX 3 стр.
[3]) Т. XIII, 98 стр.
[4]) Т. III, 255.

гаютъ его, то лишь потому, что, рѣдкое, оно кажется имъ прекраснымъ какъ сказка, но и подобно ей несбыточнымъ. „Да, люди любятъ добро, цѣнятъ его, мечтаютъ о немъ, пишетъ Горькій и всегда ждутъ, что вотъ оно явится откуда то и обласкаетъ, освѣтитъ суровую темную жизнь“.[1]) А жизнь эта изумительна не только тѣмъ, „что въ ней такъ плодовитъ и жиренъ пластъ всякой скотской дряни, но тѣмъ, что сквозь этотъ пластъ все-таки побѣдно прорастаетъ яркое, здоровое и творческое, растетъ доброе—человѣчье, возбуждая несокрушимую надежду на возрожденіе наше къ жизни свѣтлой, человѣческой“.[2]) Эти мысли неоднократно встрѣчаемъ мы въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Горькаго, и въ разныхъ варіаціяхъ повторяетъ онъ тему „надо приласкать все, надобно всѣмъ говорить о добромъ, что оно—есть. Чтобы всѣ знали—есть оно!“ Мы привыкли слишкомъ поспѣшно судить о людяхъ, большей частью не давъ себѣ труда вникнуть въ ихъ внутренній міръ, что порождаетъ столь обычныя ошибки въ сужденіяхъ о нихъ и вызываетъ напрасное осужденіе. Осудить не трудно, а вы послѣдуйте совѣту Кожемякина: послушайте человѣка со вниманіемъ, не торопясь осудить. Дайте ему на все отвѣтить, какъ онъ можетъ и тутъ скажется что въ немъ его настоящее и что выдумано и лживо“[3]). Далѣе:, много зависитъ отъ того, какъ вы сами подойдете къ людямъ и что пожелаете въ нихъ увидать, и то какъ вы смотрите на людей, въ значительной мѣрѣ, характеризуетъ васъ самихъ. Въ „Исповѣди“ старикъ Іона, на многое открывшій глаза искателю Матвѣю, поучаетъ его: „ты меня пойми: не то важно, какъ люди на тебя смотрятъ, а то, какъ ты самъ видишь ихъ. Оттого мы, другъ, и кривы и слѣпы, что все на людей смотримъ, темнаго въ ихъ ищемъ, да въ чужой тьмѣ и гасимъ свой свѣтъ. А ты своимъ свѣтомъ освѣти чужую тьму—и все тебѣ будетъ пріятно. Не видитъ человѣкъ добра ни въ комъ, кромѣ себя и потому весь міръ горестная пустыня для него“.[4]) Нѣтъ главное не бойтесь любить людей вѣрить въ нихъ и тогда узнаете „какой праздникъ съ чистой радостью подумать о человѣкѣ“.[5]) Въ одной изъ „Сказокъ“ старый рыбакъ итальянецъ разсказываетъ, какой совѣтъ далъ ему нѣкогда отецъ, предчувствуя свою близкую гибель въ волнахъ разбушевавшагося моря, и этотъ совѣтъ созвученъ приведеннымъ выше словамъ Іоны. „Никогда не подходи къ человѣку, думая, что въ немъ больше дурного, чѣмъ хорошаго—думай, что хорошаго больше въ немъ—такъ это и будетъ. Люди даютъ то, что спрашиваютъ у нихъ“, говорилъ онъ, и черезъ много лѣтъ, вспоминая эти слова, старый рыбакъ подтверждаетъ ихъ, собственнымъ опытомъ убѣдившись въ истинности, слышаннаго въ молодости отъ отца, наставленія. Все вѣрно, дорогой синьоръ!—замѣчаетъ онъ, „люди таковы, какими вы хотите видѣть ихъ, смотришь на нихъ добрыми глазами и вамъ будетъ хорошо, имъ—тоже, отъ этого они станутъ еще луч-

---

[1]) Т. XVIII 39.
[2]) Т. XX 312.
[3]) Т. XIII 417. 423.
[4]) Т. IX 254.
[5]) Ср. I IX 169.

ше, вы—тоже! Это—просто!" [1]) Горькій ли не видалъ зла, не извѣдалъ, за время своей трудной скитальческой жизни въ молодости всяческихъ жестокостей? И важно, что имѣнно онъ вѣритъ, вѣритъ непоколебимо, что восторжествуетъ добро, стóитъ только самимъ людямъ захотѣть этого, всячески стремиться къ этой завѣтной цѣли. Горе въ томъ что „каждый одинъ, всѣ потеряны, всюду тревога и безмѣстное броженіе на землѣ", какъ говоритъ Тіуновъ (М. Кожемякинъ). Себя бы допрежде нашли, другъ другу подали бы руки, крѣпко и неразрывно". [2])

Самому писателю неоднократно хотѣлось „закричать на всю землю", подобно той странной женщинѣ („Женщина"), съ которой на краткій срокъ столкнула его прихотливая судьба: „вотъ ночью... какъ вспомнишь все что видѣла, всѣхъ людей—тошно, тошно... закричала бы на всю землю"... говорила она; онъ переживалъ минуты, когда „стонетъ душа, нестерпимо хочется говорить кому то рѣчь, полную обиды за всѣхъ, жгучей любви ко всему на землѣ", [3]) не даромъ столько скорби вложилъ онъ въ слова Кожемякина: „милые мои люди, несчастные люди—нестерпимо, до тоски жалко васъ, всѣ васъ—покидаютъ, всѣ вамъ—судьи, никѣмъ вы не любимы и нѣту у васъ друзей—милые мои люди, родные люди!" [4]) И все-таки Горькій не перестаетъ утверждать, что лишь недостаточная любовь къ себѣ подобнымъ, отсутствіе уваженія къ человѣку—являются главной причиной всѣхъ жизненныхъ неурядицъ. Крикнуть людямъ „гады" и тому подобныя унижающія ихъ слова не великъ трудъ, а вы вотъ, испивъ чашу обидъ, поднесенную вамъ ими, извѣдавъ ихъ пренебрежительное, а подчасъ жестокое къ вамъ отношеніе, подобно Матвѣю Кожемякину воскликнете все-таки: „умиленъ я и растроганъ; ложась спать—благодарю Господа за красу человѣка, созданнаго имъ!" Послушайте что говоритъ дядя Маркъ—и не трудно въ его словахъ узнать откликъ завѣтнѣйшихъ мыслей самого автора—„не внушайте человѣку, что онъ и дѣла его, и вся жизнь на землѣ, все—скверно и даже непоправимо скверно, навсегда. Нѣтъ убѣждайте его—ты можешь быть лучше ибо ты—начало всѣхъ дѣяній, источникъ всѣхъ осуществленій, нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ—аминь!" [5]) Настойчиво повторяя человѣку лишь объ отрицательныхъ качествахъ его, постоянно говоря объ его неизлѣчимыхъ язвахъ, можно только обезкрылить его стремленія, но такимъ путемъ, не пробудишь въ немъ сознанія своего человѣческаго достоинства и не вызовешь въ немъ уваженія и любви къ себѣ подобнымъ [6]). А вѣдь

---

[1]) Т. XVII 107. 111 стр.

[2]) Т. XIII 29 ср. ib. стр. 36. Гляжу я на людей: съ виду разномастенъ народъ на землѣ, а чуть вскроете нутро, и всѣ какъ-то похожи другъ на друга безпріютностью своей и безпокойствомъ души и всѣ смотрятъ въ сторону отъ тебя".

[3]) Т. XIX 237. 236.

[4]) Т. XII 456.

[5]) Т. XIII 79.

[6]) Интересно отмѣтить подобныя же мнѣнія писателей-самоучекъ, присылавшихъ Горькому свои произведенія. Приказчикъ пишетъ: „надо говорить человѣку не только о томъ, что онъ плохъ, да почему онъ плохъ, а что хо-

каждый человѣкъ достоинъ уваженія „своей цѣны стóитъ“, и вовсе не потому что „хламъ—народъ“ является почвой, на которой выростутъ лучшіе цвѣты будущаго, какъ то думалъ Лука, а потому, что каждый человѣкъ есть одинъ изъ строителей великаго храма жизни и каждый можетъ внести свою хотя бы малую лепту въ ея сокровищницу. „Нѣтъ, каждый изъ насъ стóитъ своей цѣны“, восклицаетъ поручикъ Хорватъ (Кладбище): „жизнь вся, насквозь—великое дѣло незамѣтно—маленькихъ людей, не скрывайте ихъ работу, покажите ее! Напишите на крестѣ, надъ могилой умершаго всѣ дѣла его и всѣ заслуги, пусть они ничтожны, но покажите себя умѣющимъ найти хорошее и въ ничтожномъ“ [1]).

Въ любви и ласкѣ нуждается каждый и могутъ ли онѣ быть лишними? Вспомнимъ стараго каторжника Карпа Ивановича Букоемова. Онъ не помнитъ количества убитыхъ имъ людей—на вопросъ товарища арестанта много ли онъ убилъ ихъ, Букоемовъ отвѣчаетъ: „много. А сколько много—не помню“...—этотъ самый Карпъ Ивановичъ не можетъ забыть бывшаго у него когда-то котенка „рыжую такую животную съ бѣлыми пятнами“. „Людей, которыхъ убивалъ, не помнишь, а котенка помнишь?—замѣчаетъ ему товарищъ. „Дерево! скучно и лѣниво,—говоритъ старый каторжникъ. Онъ ко мнѣ ласковъ былъ“ [2]).

О всепобѣждающей силѣ любви и ласки неоднократно свидѣтельствуетъ Горькій и кажется, что писатель часто скорбитъ объ отсутствіи ихъ въ людяхъ, подобно своему симпатичному мечтателю—поэту Симѣ Дѣвушкину (Гор. Окуровъ), слагающему неуклюжіе стихи:

„Боже—мы твои люди
А въ сердцахъ у насъ злоба!
Отъ рожденья до гроба
Мы другъ другу—какъ звѣри“! [3])

Писателю хотѣлось бы, чтобъ непрестанно увеличивалось число людей, которые могли бы сказать, подобно старому итальянцу одной изъ „сказокъ“, повѣствующему о своей замѣчательной свадьбѣ:—„Синьоры! Это дьявольски хорошо имѣть право назвать людей—паши! И еще болѣе хорошо чувствовать ихъ своими близкими тебѣ, родными людьми, для которыхъ твоя жизнь не шутка, твое счастье—не игра!“ [4]) Лишь тогда возможно полное обновленіе жизни, когда каждый участникъ въ ней не будетъ забывать, что „любовь къ людямъ это вѣдь и есть тѣ крылья, на которыхъ человѣкъ поднимается выше всего“. [5])

Горькій не согласенъ съ тѣми, кто утверждаетъ, что жизнь въ своей

рошо въ немъ и почему хорошо“. Авторъ сапожникъ указываетъ: „мнѣ хочется вызвать въ людяхъ уваженіе къ самимъ себѣ, потому что по моему наблюденію надъ ними они куда лучше чѣмъ думаютъ другъ о другѣ“ („О писателяхъ-самоучкахъ“ стр. 11, 9).

[1]) Т. XIX 163.
[2]) Т. IX 82.
[3]) Т. XI 29.
[4]) Т. XVII 56.
[5]) Ibid. 231.

основѣ является страданіемъ, что безсмысленна борьба, потому что „міръ во злѣ лежитъ“: пессимизма, въ особенности „доморощеннаго“, не философскаго, Горькій не принимаетъ и горячаго противника находятъ отрицатели жизни въ писателѣ, отъ котораго мы слышимъ постоянный бодрый призывъ—жить.

III.

„Когда же будутъ говорить о духѣ смятенномъ и о необходимости возрожденія духа? Гдѣ же призывъ къ творчеству жизни, гдѣ уроки мужества, гдѣ бодрыя слова, окрыляющія душу?“

„Читатель“.

Общеизвѣстна біографія Горькаго, всѣмъ знакома повѣсть его грустнаго дѣтства и тяжелой юности. Кто не знаетъ сколько ужасовъ пришлось увидать писателю во всѣхъ темныхъ закоулкахъ жизни, куда заводила его судьба? Казалось бы кому, какъ не ему, много перевидавшему, имѣть полное право клеймить существованіе, такъ часто связанное съ неисчислимымъ количествомъ страданій, униженій, обидъ и всяческихъ горестей? И, какъ особенно цѣнно то, что именно отъ Горькаго слышимъ мы призывъ къ любви, точно также еще большее значеніе пріобрѣтаютъ слова хваленія жизни, которыя въ изобиліи находимъ мы въ его произведеніяхъ. Поистинѣ изумительна горьковская „воля къ жизни“, о которой онъ не перестаетъ говорить. „Рабья трусость передъ жизнью“ ему непонятна, какъ непонятна ему склонность многихъ „плести мечты о жизни, а не жить“. Онъ вовсе не желаетъ закрывать глаза на мрачныя стороны дѣйствительности, брезгливо отворачиваться отъ ея грязи. Нѣтъ, онъ охотно повѣствуетъ о томъ, что довелось ему видѣть за время своихъ скитаній по Руси, онъ ничего не скрываетъ и не умалчиваетъ также о тѣхъ минутахъ, когда и въ немъ „гнилая“, „темная, нищая жизнь человѣческая“ пробуждала безсильное отчаяніе.

„Бурно кипитъ грязь, сочная, жирная, липкая и въ ней варятся человѣчьи души, варятся, стонутъ, почти рыдаютъ и видѣтъ это безуміе такъ мучительно, что хочется съ разбѣга удариться головой о каменную стѣну“, читаемъ мы въ разсказѣ „Хозяинъ“ [1]). Горькому знакома, безысходная, безтолковая тоска русской жизни, разогнанной по глухимъ лѣснымъ уѣздамъ, покорно осѣвшей на топкихъ берегахъ тусклыхъ рѣчекъ, въ маленькихъ городахъ, забытыхъ счастьемъ“ [2]) и „смрадную“ лѣтопись русской провинціальной жизни далъ онъ въ „Городкѣ Окуровѣ“ и „Матвѣѣ Кожемякинѣ“. Безъ сомнѣнія много автобіографическаго вложено авторомъ „Исповѣди“ въ слѣдующія слова главнаго лица этого произведенія Матвѣя: „всѣ яды отвѣданы мною, пилъ я воды сотенъ рѣкъ. И не

[1]) Т. XVIII, 25.
[2]) Т. XIX, 65.

однажды самъ проливалъ горькія слезы безсилія. Встала жизнь передо мной, какъ страшный бредъ, и сонъ, какъ снѣжный вихрь тревожныхъ словъ и горячій дождь слезъ, неустанный крикъ отчаянія и мучительная судорога всей земли“ [1])... Въ другомъ мѣстѣ („Женщина“) писатель признается: „хочется видѣть всю жизнь красивой и гордой, хочется дѣлать ее такою, а она все показываетъ острые углы, темныя ямы, жалкихъ раздавленныхъ, изолгавшихся. Хочется бросить во тьму чужой души маленькую искру своего огня,— бросишь, она безслѣдно исчезаетъ въ нѣмой пустотѣ“ [2]). И все-таки жизни Горькій не разлюбилъ. Она продолжаетъ властно манить его къ себѣ, прекрасная, хоть и жестокая порой, и онъ увѣренъ, что отъ тѣхъ, кому она дана, зависитъ смягчить ея гнѣвъ, заставить показать свой истинный ликъ. Дѣйствительность беззастѣнчиво обнажала передъ нимъ свои язвы, обрушивала на него ударъ за ударомъ, добилась, наконецъ, того, что онъ даже рѣшился покончить счеты съ горестнымъ существованіемъ (покушеніе его на самоубійство въ 1888 г.), но, хранимый судьбой, Горькій выздоровѣлъ, подобно своему Макару („Случай изъ жизни Макара“) на „упрямую жизнь“, и въ упоеніи онъ восклицаетъ: „Превосходная должность—быть на землѣ человѣкомъ, сколько видишь чудеснаго, какъ мучительно сладко волнуется сердце въ тихомъ восхищеніи передъ красотою“ [3]). Отрицать жизнь легче, чѣмъ принять не взирая на всѣ ея темныя стороны; полюби ее черненькую, бѣленькую ее всякій полюбитъ. Горькій полюбилъ ее черненькую и ему хотѣлось бы и въ другихъ заронить искру своей любви къ ней и воспламенить ихъ на бодрое шествіе путемъ жизни впередъ—къ великимъ цѣлямъ, памятуя, что „бытіе и творчество едино суть“ [4]).

Свои излюбленныя мысли о цѣнности жизни и красотѣ ея онъ неоднократно вкладываетъ въ уста нѣкоторыхъ персонажей своихъ произведеній. Такъ архитекторъ Шебуевъ („Мужикъ“) приводитъ въ изумленіе слушателей своихъ слѣдующей рѣчью: „Неправда, что жизнь мрачна, неправда, что въ ней только язвы да стоны, горе да слезы! Даже въ ея мрачномъ есть благородное и красивое... Въ ней не только пошлое, но и героическое, не только грязное, но и свѣтлое, чарующее, красивое. Въ ней есть все, что захочетъ найти человѣкъ, а въ немъ есть сила создать то, чего нѣтъ въ ней! Этой силы мало сегодня,—она разовьется завтра! Я вѣрю въ это, я не могу не вѣрить въ это! Я прошелъ тяжелый путь... никто изъ васъ и даже всѣ вы вмѣстѣ не знали столько горя, страданій и униженій, какъ я зналъ! О, да, я зналъ! Съ меня живьемъ сдирали кожу, да, сдирали! Мнѣ грубыми руками раскрывали сердце и плевали въ него плевками пошлаго издѣвательства надо мной... Меня однажды били пучкомъ сосновой лучины по спинѣ, и докторъ въ больницѣ вынулъ сорокъ семь занозъ... Но—жизнь прекрасна!.. Вѣдь я пришелъ снизу, со

---

[1]) Т. IX, 235.

[2]) Т. XIX, 213.

[3]) Т. XIX, стр. 9; ср. „Лѣто“, сборн. „Знанія“, XXVII, стр. 65: „Хорошо быть человѣкомъ на землѣ“.

[4]) Очерки Филос. Коллект., 358 стр.

дна жизни, оттуда, гдѣ грязь и тьма, гдѣ человѣкъ еще полузвѣрь, гдѣ вся жизнь только трудъ ради хлѣба... Тамъ она льется медленно, темнымъ густымъ потокомъ, но и тамъ сверкаютъ на солнцѣ неоцѣнимые алмазы великодушія, ума, героизма и тамъ есть любовь и тамъ красота,—всюду, гдѣ есть человѣкъ, есть и хорошее! Въ крупицахъ, въ малыхъ зернахъ, да! Но есть! И зерна не погибнутъ всѣ: они растутъ и расцвѣтаютъ, и дадутъ плодъ своей жизни, о, дадутъ! Дадутъ! Повѣрьте мнѣ, что человѣкъ всюду носитъ въ себѣ Бога, и гдѣ бы и чѣмъ бы онъ ни былъ, онъ останется человѣкомъ и есть лучшее на землѣ! Право мое вѣрить такъ, я дорого купилъ, да! — но зато я имѣю это право на всю жизнь!" [1]).

Да, Горькій, за котораго въ данномъ случаѣ говоритъ Шебуевъ, дѣйствительно дорого заплатилъ за свое право вѣрить такъ и отказаться отъ этого права онъ не хочетъ. „Я вѣрю, что побѣдитъ свѣтлое, радостное—человѣческое... я ищу вокругъ себя этихъ явленій"... говоритъ писатель Мастаковъ (пьеса „Чудаки"), во многомъ повторяя взгляды Шебуева: „мнѣ нравится указывать людямъ на свѣтлое, доброе въ жизни, въ человѣкѣ. Я говорю: въ жизни есть прекрасное, оно растетъ, давайте любовно поможемъ росту человѣческаго, нашего!" [2]). Горькій вполнѣ согласенъ съ подобнымъ взглядомъ своего писателя и въ немъ не вызываютъ сочувствіе тѣ, кто умѣетъ замѣчать лишь отрицательныя явленія жизни, забывая о томъ свѣтломъ и хорошемъ, что въ ней есть, а главное должно явиться, внесенное въ нее стараніями человѣка. Онъ возстаетъ противъ проповѣди пессимизма „приготовленнаго по-русски", т.-е. грубо, зло и невѣжественно [3]). Въ своей замѣткѣ касательно анкеты объ эпидеміи самоубійствъ, устроенной „Биржевыми Вѣдомостями" (1912 г.), онъ останавливается на отвѣтахъ нѣкоторыхъ писателей, принявшихъ участіе въ этой анкетѣ, отвѣтахъ его неудовлетворившихъ, и попутно излагаетъ свои взгляды на глубоко волнующій его вопросъ.

По его мнѣнію „доморощенный нигилизмъ, больной и жалкій", не пессимизмъ—нѣтъ, а какое-то болѣзненное отвращеніе къ жизни, являющееся не результатомъ „спокойнаго подсчета отрицательныхъ и положительныхъ явленій бытія, а просто дурнымъ самочувствіемъ, осложненнымъ нѣкоторыми предвзятыми идеями и страхомъ смерти", есть одна изъ причинъ „пагубнаго пониженія въ русскомъ юношествѣ чувства любви къ жизни и сопротивленія злу, и утраты вниманія къ человѣку". Писателя возмущаетъ, напримѣръ, такой по его выраженію „животный вопль" Арцыбашева: „Я чувствую и вижу, что счастья нѣтъ; понимаю, что его и быть не можетъ; знаю, что конецъ всѣхъ одинъ—смерть, мучительная и безобразная, и вовсе не желая зла, не ненавидя человѣчества, а, напротивъ, преисполняясь къ нему искренней жалостью, думаю, что разъ это такъ, разъ все кончится такъ скверно, то чѣмъ скорѣй, тѣмъ лучше. И если у кого хватило смѣлости, наконецъ, перейти послѣднюю черту, то я

[1]) „Жизнь" 1900 г., № 3, стр. 149, 151.

[2]) Сборн. „Знаніе", XXXII, 18 стр.

[3]) „Издалека", „Запросы жизни", 1912 г., № 27, стр. 1574.

только завидую ему". Этотъ дикій вопль ужаса передъ смертью производитъ отвратительное впечатлѣніе,—замѣчаетъ Горькій [1]).

Въ другомъ мѣстѣ онъ пишетъ: „Наше несчастье — пассивное отношеніе къ жизни, мы любимъ быть пессимистами и любимъ хвастаться своимъ пессимизмомъ" [2]), причемъ упускаемъ изъ виду большую разницу, имѣющуюся между пессимизмомъ нашимъ и западнымъ. „На западѣ пессимизмъ не ослабляетъ энергіи, не можетъ задержать темпа жизни, тамъ онъ—міросозерцаніе, не затрудняющее роста культуры, наоборотъ — онъ обогащаетъ культуру новыми огнями и цвѣтами гордой, человѣческой мысли, упорнаго въ своемъ творчествѣ духа. А у насъ пессимизмъ — мироощущеніе, органическій порокъ" [3]).

„Вся жизнь, весь міръ—игра безъ цѣли.
Не надо жить...

говоритъ поэтъ (Сологубъ), или еще онъ же:

Для смерти здѣсь чертогъ,
Для случая дорога.
Не хочетъ жизни Богъ
И жизнь не хочетъ Бога.

Нѣтъ! не согласенъ съ этимъ Горькій, не согласенъ, и словами своего Матвѣя Кожемякина отвѣчаетъ онъ многимъ: „Изолгали мы и Бога самого, дабы тѣмъ прикрыть лѣнь свою, трусливое нежеланіе отдать сердца міру на радость; нарочито сдѣлали Бога чернымъ и угрюмымъ и отняли у него любовь къ землѣ нашей; для того исказили Бога, чтобы жаловаться на Него и вотъ сталъ Онъ воистину теменъ, непонятенъ и стала оттого вся жизнь запутана, страшна и тайнами прикрыта" [4]).

Съ какой проникновенностью нарисовалъ художникъ образъ бабушки („Дѣтство") съ ея „безкорыстной любовью къ міру", которая когда-то его самого „обогатила, насытивъ крѣпкой силой для трудовой жизни", и эта безкорыстная любовь не оставляетъ мѣста ни „рабьей трусости", ни сомнѣнію. Не было ихъ въ бабушкѣ, нѣтъ ихъ и въ Горькомъ. Въ личное безсмертіе онъ не вѣритъ, но это не является для него препятствіемъ отдавать всѣ свои силы на строительство жизни и ему совершенно непонятенъ тотъ, кто утверждаетъ, что если нѣтъ абсолютной безсмертной личности и „послѣ моей смерти изъ меня „лопухъ вырастетъ", мнѣ нѣтъ дѣла до того, что послѣ моей смерти будетъ на землѣ". Ему невѣдомъ „безумный страхъ личнаго уничтоженія, страхъ, который былъ невѣдомъ Джордано Бруно, и никому изъ людей, которые умѣли любить" [5]). „Я хорошо знаю", пишетъ онъ, „что когда истрачу всѣ силы на утвержденіе жизни,—то непремѣнно умру. Но я глубоко увѣренъ, что послѣ моей

---

[1]) „Запросы жизни", 1912 г., № 27, 157 стр.
[2]) О писат. самоучкахъ, 48 стр.
[3]) О писат. сам., 48 стр.
[4]) Т. XIII, 478 стр.
[5]) Очер. филос. коллект., сбор. I, стр. 383.

смерти міръ станетъ не менѣе, а болѣе интереснымъ, еще богаче красотою, разумомъ и силою творчества, чѣмъ былъ при моей жизни“ [1]). Возражая „отрицателямъ жизни“, онъ повторяетъ нѣчто изъ того, что когда-то (1900) говорилъ устами Шебуева. „Я увѣренъ, утверждаетъ онъ, что видѣлъ и вижу въ жизни грязи, лжи и всяческой скверны не менѣе, а больше, чѣмъ Арцыбашевъ, Андреевъ, Сологубъ, взятые вмѣстѣ. Это не бахвальство, никто не смѣетъ упрекнуть меня въ хвастовствѣ,— просто я знаю, что кругъ моихъ наблюденій шире, чѣмъ кругъ наблюденій гг. пессимистовъ“ [2])... и все-таки—онъ не перестаетъ на всѣ лады смѣло заявлять то же, что въ „Мѣщанахъ“ говоритъ Нилъ „я жить люблю, люблю шумъ, работу, веселыхъ простыхъ людей. А вы развѣ живете? Такъ какъ-то слоняетесь около жизни и по неизвѣстной причинѣ стонете, да жалуетесь... на кого, почему, для чего?.. Не понятно“. [3])

Горькій знаетъ, что многіе морщатся или насмѣшливо улыбаются, слыша его бодрые призывы, что многихъ коробитъ его, порой, быть можетъ, слишкомъ шумное пріятіе жизни, что о немъ говорятъ они также, какъ Петръ Безсѣменовъ о Нилѣ: „онъ восторгается процессомъ жизни... ужасно онъ раздражаетъ меня.... проповѣдью бодрости, любви къ жизни“... но это не можетъ охладить его пыла. Словами своего Мастакова (Чудаки) отвѣчаетъ онъ на ихъ недовольство: „удивительно прекрасна эта наша человѣческая жизнь и хорошо быть каплей росы, въ которой на разсвѣтѣ отраженъ лучъ солнца. Мнѣ кажется, Лена, милый другъ мой, хорошій мой другъ, что всѣ люди, всѣ вокругъ насъ съ тобой—живутъ вторыя и третьи жизни, они родятся стариками и жить имъ лѣнь! Стариками они родятся, а я—родился впервые ребенкомъ, я счастливъ тѣмъ, что молодъ... и—безгранично люблю все это... все живое! Я радъ, что живу, пьянъ отъ радости жить и мнѣ хочется разсказать всѣмъ, впервые рожденнымъ, о счастьѣ моемъ“. [4])

Когда дѣло касается личныхъ страданій и горестей, въ словахъ писателя слышенъ нѣкоторый отзвукъ стоицизма [5]). Въ пьесѣ „Дачники“ Варвара Михайловна говоритъ: „довольно жалобъ, имѣйте мужество молчать! Надо молчать о своихъ маленькихъ печаляхъ. Вѣдь мы умѣемъ молчать, когда довольны днями нашей жизни?“ [6]) Горькій вмѣстѣ съ Варварой Михайловной не благасклонно относится къ тѣмъ, для кого самымъ цѣннымъ и лучшемъ въ жизни является какая нибудь болѣзнь ихъ души или тѣла. Они носятся съ ней все время жизни и лишь ею живы, страдая отъ нея, они считаютъ себя ею, они на нее жалуются другимъ и этимъ обращаютъ на себя вниманіе ближнихъ. За это взимаютъ съ людей сочувствіе себѣ, и кромѣ этого—у нихъ нѣтъ ничего. [7]) Вспомнимъ, что

[1]) „Запросы жизни“, 1912 г., № 27, 1578 стр.

[2]) Ibid. 1578 стр.

[3]) Т. VI 54 стр.

[4]) Знаніе XXXII сбор. 152 стр.

[5]) Въ пьесѣ „Чудаки“ одно изъ дѣйствующихъ лицъ называетъ взгляды писателя Мастакова „веселымъ стоицизмомъ“.

[6]) Т. VII 125.

[7]) Т. IV 396 стр.

разсказываетъ въ одномъ мѣстѣ своей „Исповѣди“ Матвѣй: „за шесть лѣтъ странствованій моихъ много видѣлъ я людей озлобленныхъ горемъ: тлѣетъ въ нихъ неугасимая ненависть ко всему и кромѣ зла ничего не могутъ они видѣть. Видятъ зло и словно въ жаркой банѣ, парятся въ немъ, какъ пьяницы вино—пьютъ желчь и хохочутъ, торжествуютъ—наша правда: всюду зло, вездѣ несчастіе, нѣтъ мѣста человѣку внѣ его... Возносятъ они горе до высоты Бога своего и поклоняются ему, не желая видѣть ничего, кромѣ язвъ своихъ, и не слышать ничего, кромѣ стоновъ отчаянія“. [1]) Имѣя въ виду именно подобныхъ людей говоритъ Калининъ („Калининъ“): „не люблю я этого... людей этихъ, которые разносятъ по землѣ свое горе, бросаютъ его подъ ноги всякому встрѣчному... Къ тому же всякій свое-то горе любя, считаетъ его самымъ замѣчательнымъ и горькимъ на землѣ“. [2]) А самъ писатель обращается къ нимъ со слѣдующими словами: „изъ уваженія къ себѣ не кричи, не стенай и если пришло время умирать—умри въ одиночествѣ, это и красивѣе, и гигіеничнѣе“. [3])

Повторяемъ: Горькій принимая жизнь не отворачивается отъ ея отрицательныхъ явленій, не скрываетъ ихъ, точно также, какъ онъ не принимаетъ ее такой, какая она есть, никакъ не оправдываетъ дѣйствительности. Если бы писатель не замѣчалъ всего того, что не мирится съ его взглядомъ, что настойчиво и краснорѣчиво свидѣтельствуетъ о томъ, какъ далеко не прекрасна дѣйствительность—едва ли многимъ могли бы быть понятны въ такомъ случаѣ его радостные возгласы и такой примитивный—passez nous le mot—телячій восторгъ. Горькій принимаетъ жизнь „трагически“, пользуясь выраженіемъ Ницше. Разладъ между дѣйствительностью и идеаломъ несомнѣненъ и великъ, но это не убиваетъ надежды на то, что въ будущемъ возможно достиженіе желанной цѣли и не колеблетъ вѣры въ грядущее торжество свѣта и добра.

„Ваша любовь къ жизни да будетъ вашей высшей надеждой: и да будетъ ваша высшая надежда высшей идеей (Gedanken) вашей жизни“,—такъ говорилъ Заратустра.

Имѣйте высшую надежду—нѣтъ, мало надежды—вѣру, тогда вы съ благоговѣніемъ совершите великое таинство жизни,—такъ, очевидно, думаетъ Горькій, слѣдующимъ образомъ отвѣчая на вопросъ о смыслѣ жизни: „Не въ счастьѣ смыслъ жизни, и довольствомъ собой не будетъ удовлетворенъ человѣкъ—онъ все-таки выше этого. Смыслъ жизни въ красотѣ и силѣ стремленія къ цѣлямъ, и нужно, чтобъ каждый моментъ бытія имѣлъ свою высокую цѣль“ [4]). „Святое недовольство“, только не самодовольство! Съ послѣднимъ и со стремленіемъ къ сытому существованію, какъ къ конечной жизненной цѣли, Горькій борется неутомимо. „Самодовольный человѣкъ — это затвердѣвшая опухоль на груди общества... это мой заклятый врагъ“, негодуетъ Ершовъ („Ѳома Гордѣевъ“). По его мнѣнію надо избѣгать „какъ дурной болѣзни, даже возможности

[1]) Т. IX 234.
[2]) Т. XIX 319.
[3]) О писателяхъ самоучкахъ 45.
[4]) Т. III, 254.

быть довольнымъ собой". „Нужно жить всегда влюбленнымъ во что-нибудь недоступное тебѣ. Человѣкъ становится выше ростомъ отъ того, что тянется кверху" [1]). Мысли Ежова повторяетъ Сатинъ („На днѣ"), увѣряя, что онъ „всегда презиралъ людей, которые заботятся о томъ, чтобъ быть сытыми... Не въ этомъ дѣло! Человѣкъ выше! Человѣкъ — выше сытости!" [2]). Вѣра въ будущее, вотъ что должно окрылять стремленія настоящаго! Надо вѣрить, ибо „побѣждаютъ только вѣрующіе", ибо вѣра „великое чувство и созидающее! А родится она отъ избытка въ человѣкѣ жизненной силы его" [3]). Самъ Горькій непоколебимо вѣритъ въ Грядущее и эта вѣра особенно сильна вслѣдствіе того, что она неразрывно соединилась въ немъ съ вѣрой въ человѣка.

Въ статьѣ „Двѣ души" писатель приводитъ слова Герберта Уэльса, который раздѣляетъ человѣческіе умы на два типа, различающіеся своимъ отношеніемъ ко времени, тѣмъ значеніемъ, которое они придаютъ прошедшему и будущему. Первый, повидимому, господствующій типъ, находимый у большинства людей", говоритъ Уэльсъ, „о будущемъ совсѣмъ не помышляетъ, смотритъ на него какъ на какое-то темное „небытіе"... Второй умъ, болѣе новый и гораздо рѣже встрѣчающійся, сосредоточиваетъ свое вниманіе главнымъ образомъ на будущемъ, а на прошедшемъ и настоящемъ останавливается лишь настолько, насколько оно обусловливаетъ будущія явленія" [4]). Горькому хотѣлось бы, чтобъ увеличилось количество умовъ второго типа, умѣющихъ любить процессъ жизни и смѣло смотрѣть въ будущее. Каждый имѣетъ полное право на счастье въ настоящемъ, но не будетъ оно полнымъ, если не освѣтится лучемъ вѣры въ грядущее и не будетъ связано съ трудомъ во имя его. „Никогда и ничего добраго не будетъ у насъ, если мы по примѣру людей запада, не научимся находить удовольствіе въ трудѣ", говоритъ дядя Маркъ („Матвѣй Кожемякинъ") одинъ изъ „новыхъ людей". „Не устроишь жизни, въ которой удовольствія преобладали бы, ибо жизнь по существу своему, дѣяніе, а у насъ самый смыслъ дѣяній подвергается сомнѣнію" и еще: „Всѣ люди на Руси хотятъ жить такъ, чтобы получить какъ можно больше удовольствія, затрачивая какъ можно менѣе труда. Это — отъ востока дано въ плоть намъ; стремленія къ удовольствію безъ затраты усилій — пагубнѣйшее стремленіе" [5]). Надо замѣтить, что умомъ дряхлаго востока, par excellence, считаетъ Уэльсъ тотъ умъ, который не умѣетъ помышлять о будущемъ. А въ грядущемъ радость, въ грядущемъ „свѣтъ и свобода" и даже... побѣда надъ смертью.

„Уважительно и ласково думается обо всѣхъ людяхъ земли: всѣ призваны таинственной силой, въ нихъ живущей, побѣдить смерть, вѣчно и необоримо претворяя мертвое въ живое, всѣ идутъ смертными путями

---

[1]) Т. IV, 277.
[2]) Т. VI, 278.
[3]) Т. IX, 257.
[4]) „Лѣтопись", декабрь 1915 г., стр. 258.
[5]) Т. XIII, 83.

къ безсмертію“ [1]), пишетъ Горькій и это не мимолетная мысль, къ ней онъ возвращается часто. „Земля когда-то явится во вселенной мѣстомъ торжества жизни надъ смертью“, говоритъ онъ, „мѣстомъ, гдѣ возникаетъ воистину свободное искусство жить для искусства, творить великое“ [2]). Пусть это—мечта, но съ этой смѣлой мечтой не хочетъ разстаться писатель.

И есть еще другое нѣчто, что несетъ съ собою будущее и что оно должно принести ранѣе чѣмъ безсмертіе—это соціализмъ. Вѣра въ соціализмъ является однимъ изъ главныхъ членовъ символа вѣры писателя, но когда онъ говоритъ о соціализмѣ, вспоминаются слова одного изъ персонажей его „Сказокъ“: „Соціалисту надо быть поэтомъ“. Въ повѣсти „Мать“ Горькій пытался выступить проповѣдникомъ марксизма, но названное произведеніе только показало, по словамъ Плеханова, что для роли проповѣдника марксовыхъ взглядовъ Горькій совершенно не годится, т. к. взглядовъ этихъ онъ совсѣмъ не понимаетъ. Не понялъ онъ ихъ, или быть можетъ не принялъ безпрекословно? Слишкомъ много въ немъ того „романтизма“, того „идеализма“, за который нападали товарищи на Фому Вараксина („Романтикъ“) и который не къ лицу послѣдовательному марксисту. А едва ли симпатіи автора не на сторонѣ Фомы, бѣднаго утописта Фомы, горячо вѣрящаго въ свои убѣжденія и за свой „романтизмъ“, осыпаемый насмѣшками товарищей. Одинъ изъ нихъ утверждалъ даже, что въ Фомѣ спитъ классовое сознаніе и, можно думать, не проснется никогда [3]).

Для Горькаго соціализмъ есть нѣчто гораздо большее, нежели только общественно-экономическая доктрина; грядущій соціализмъ въ корнѣ обновитъ жизнь, обезпечитъ торжество въ ней добра, любви — истинно человѣческаго — сдѣлаетъ ее праздникомъ свѣтлаго творчества. Соціализмъ Горькаго тѣсно связанъ съ его гуманизмомъ, съ его стойкой вѣрой въ будущее. „Человѣчество есть неизсякаемый источникъ творчества“, пишетъ онъ. „И когда оно, овладѣвъ всѣмъ опытомъ прошлаго и настоящаго, равномѣрно распредѣлитъ въ мірѣ всѣ плоды своей духовной работы, создастъ условія для свободнаго и всесторонняго развитія личности,— оно испытаетъ радости, намъ невѣдомыя, обогатитъ планету нашу красотой, нами немыслимой“ [4]).

Въ грядущемъ прозрѣваетъ онъ новаго Человѣка, въ которомъ гармонично будутъ развиты интеллектъ и инстинктъ (понимая послѣдній въ самомъ широкомъ смыслѣ)—идеалъ человѣка. „Кантъ и Спиноза—только огромныя головы, Бетховенъ—только изумительно развитыя уши и пальцы. А жизнь хочетъ гармоничнаго человѣка, человѣка, въ которомъ интеллектъ и инстинктъ сливались бы въ стройное цѣлое... Нуженъ человѣкъ не только умный, но и добрый, не только все понимающій, но и все чув-

---

[1]) Т. XIX, 376.

[2]) Очерки филос. коллект., сбор. I, 403 стр. Ср. ibid, 396 и еще „Запросы жизни“, 1912 г., № 27, стр. 1578.

[3]) Ср. т. XVI, 172. По мнѣнію Горькаго демократъ молодой страны долженъ быть настроенъ идеалистически. Ср. „О писателяхъ самоучкахъ“, стр. 55.

[4] „Запросы жизни“ 1912 г., № 27, 1579 стр.

ствующій“ [1]). Это говорилъ Горькій устами Шебуева („Мужикъ“) въ 1900 г., а въ 1907 г. онъ писалъ: „Я провижу въ будущемъ существо, которое могу назвать совершеннымъ, въ силу гармоническаго развитія всѣхъ его способностей. Для формированія этого существа необходимо широкое и свободное единеніе между людьми, равными по своему положенію: эта проблема разрѣшается соціализмомъ“. Названное единеніе создастъ „единство человѣческаго опыта“, уничтожитъ „злобу, зависть, жадность, оно позволитъ каждому пользоваться опытомъ всѣхъ, и своимъ опытомъ служить всѣмъ“ [2]).

Зная всѣ изложенные взгляды нашего писателя, особенно понятно становится его отношеніе къ женщинѣ и дѣтямъ. „Забыли мы, что женщина Христа родила и на Голгоѳу покорно проводила его“, говоритъ Матвѣй („Исповѣдь“), „забыли, что она мать всѣхъ святыхъ и прекрасныхъ людей прошлаго—и въ подлой жадности нашей потеряли цѣну женщинѣ, обращаемъ ее въ утѣху для себя, да въ домашнее животное для работы“ [3]). Авторъ „Исповѣди“ негодуетъ на то отношеніе къ женщинѣ, которое часто встрѣчается въ нашей современной литературѣ, его пугаетъ „эпидемія порнографіи“, послѣднее время „поразившая мозги нашихъ литераторовъ“ [4]) и въ разрѣзъ съ тѣмъ, что говорятъ многіе изъ нихъ онъ восклицаетъ: „прославимъ женщину-мать, неизсякаемый источникъ всепобѣждающей жизни!“ [5]). Дѣйствительно, какую бы женщину ни изображалъ Горькій, какіе бы „рискованные“ случаи изъ жизни ни приходилось ему рисовать, онъ умѣетъ сдѣлать это крайне цѣломудренно, лишній разъ доказывая, что ошибка многихъ авторовъ состоитъ не въ выборѣ самаго сюжета, а въ нехудожественной обработкѣ его.

Что касается дѣтей, то Горькій всегда съ особенной любовью изображаетъ этихъ будущихъ соратниковъ человѣчества, будущихъ строителей жизни. Еще старикъ Лука („На днѣ“) убѣждалъ своихъ слушателей, что „особливо дѣтокъ надо уважать... ребятишекъ!.. Дѣткамъ жить не мѣшайте“ [6]), а въ одной изъ „Сказокъ“, въ которыхъ вообще много вниманія удѣлено дѣтямъ, писатель говоритъ: „Всегда смотришь на дѣтей и хочется кричать вслѣдъ имъ, весело и громко: эй, вы, люди! Да здравствуетъ ваше будущее!“ [7]).

И такъ: не бѣгство отъ жизни, а смѣлое пріятіе ея, не прославленіе

---

[1]) „Жизнь“ 1900 г., № 3, 143 стр.

[2]) „Образованіе“ 1907 г., № 10, отд. 2, стр. 7.

[3]) Т. IX, 246.

[4]) Ср. очерки филос. коллект., 397 и сл. (написано въ 1909 г.); ср. т. XII, стр. 199. „Но всего болѣе угнетало Кожемякина отношеніе окуровцевъ къ женщинѣ, оно казалось ему хуже скотскаго и съ печальной ясностью обличало въ темныхъ душахъ людей присутствіе чего-то страшнаго“.

[5]) Т. XVII, 70 стр. и еще см. сказки 11-ую и 12-ую.

[6]) Т. VI, 273.

[7]) Т. XVII, 175. „Дайте дѣтямъ расти свободно, не превращайте ихъ въ рабочій скотъ и свободные, бодрые они освѣтятъ всю жизнь внутри и внѣ васъ прекраснымъ огнемъ юной дерзости духа своего, великой красотой непрерывнаго дѣянія“, т. IX, 283.

смерти [1]), а любовь къ жизни, этому „прекрасному процессу созиданія идей, накопленія красоты и мудрости, неустаннаго творчества новыхъ формъ, процессу таинственному, глубоко интересному и радостному!“— вотъ что находимъ мы у Горькаго, убѣжденнаго, что „нѣтъ сказокъ лучше тѣхъ, которыя создаетъ сама жизнь“ (Андерсенъ). Всѣ изложенные взгляды писателя тѣсно связаны съ его любовью къ „прекрасной землѣ“.

IV.

По опредѣленію Горькаго, религіозное чувство есть „радостное и гордое чувство сознанія гармоничности узъ, соединяющихъ человѣка со вселенной“ [2]). Понимаемое такъ чувство это не обрѣчено, по мнѣнію писателя, на умираніе, а, наоборотъ, должно существовать, развиваться и способствовать совершенствованію человѣка. Здѣсь не слѣдуетъ забывать о вѣрѣ Горькаго въ человѣка, въ безостановочное развитіе способностей его, въ его конечную побѣду надъ мертвой матеріей. „Путь человѣчества,—что бы ни говорили люди больной вѣры“, писалъ нашъ авторъ, „ведетъ къ духовному совершенству, и сознаніе этого процесса во всякомъ здоровомъ человѣкѣ должно вызвать то, что я называю религіознымъ настроеніемъ, т.-е. творческое и сложное чувство вѣры и силы, надежды на побѣду любви и жизни, изумленія передъ мудрой гармоніей, существующей между его разумомъ и вселенной“ [3]).

Самому Горькому знакомо подобно религіозное настроеніе, а также и то религіозное чувство, которое его обусловливаетъ. Когда Горькій говоритъ о природѣ, когда онъ говоритъ о „прекрасной землѣ“, не хочетъ, да и не можетъ скрыть онъ своего пристрастья къ матери-землѣ, любви къ ней, рожденной сознаніемъ своего единства съ ней. Иногда любитъ онъ природу по удачному выраженію одного критика, „мучительной“ любовью, какъ женщину-возлюбленную, безчисленными ласками которой, алчный, не можетъ насытиться и требуетъ ихъ еще и еще; но обычно любитъ онъ ее какъ мать, даровавшую ему жизнь и нѣжной лаской своей укрѣпляющую силы его и врачующую всѣ раны, нанесенныя неосторожной рукой брата-человѣка. „Въ поляхъ земля кругла, понятна, любезна сердцу. Лежишь, бывало, на ней, какъ на ладони, малъ и простъ, словно ребенокъ теплымъ сумракомъ одѣтый, звѣзднымъ небомъ покрытый, и плывешь вмѣстѣ съ ней мимо звѣздъ. Насыщается усталое тѣло крѣпкимъ дыханіемъ травъ и цвѣтовъ; кажется тебѣ, что ты въ люлькѣ лежишь и невидимая рука тихо качаетъ ее, усыпляя тебя... Ночная птица безшумно летитъ, ожилъ, оторвался кусокъ земли и, окрыленъ своимъ желаніемъ, несется исполнить его. Мыши шуршатъ... Иной разъ по рукѣ у тебя

---

[1]) „Помереть и комаръ мастеръ, а ты вотъ ухитрись, поживи хорошо“. („Пожаръ“, т. XVI, 35 стр., ср. т. XX, стр. 333).

[2]) „Образованіе“, 1907 г., № 10, ч. II, 6 стр.

[3]) „Образованіе“ 1907 г., № 10, ч. II, 6 стр.

быстро перекатится маленькій, мягкій комокъ,—вздрогнешь и еще глубже чувствуешь обиліе живого, и сама земля оживетъ подъ тобою, сочная, близкая, родная тебѣ. И слышишь какъ она дышетъ, хочешь догадаться, какой сонъ видится ей и какія силы тайно зрѣютъ въ глубинѣ ея, какъ она завтра взгляпетъ на солнце, чѣмъ обрадуетъ его, красавица, любимая имъ. Словно таешь, прислонясь къ груди ея и растетъ твое тѣло, питаясь теплымъ и пахучимъ сокомъ милой матери твоей, видишь себя неотрывно, навѣки земнымъ и благодарно думаешь:—родная моя!“ [1]).

Горькій часто и охотно описываетъ подобныя мгнуты, преисполненныя безграничнаго восторга, когда отчетливо и остро переживалъ онъ сознаніе своего сліянія съ „единымъ—огромнымъ“, и описанія ихъ особенно удаются ему. Ему знакомы бывали мгновенія, когда „такъ ясно чувствуешь бѣгъ земли въ пространствѣ, что трудно дышать отъ напряженія въ груди, отъ восторга, что летишь вмѣстѣ съ нею, красивой и любимой“; когда, не будучи въ состояніи скрыть любви своей къ ней, „хочется крѣпко обнять вечернюю землю и говорить ей пѣвучія, большія, никѣмъ не сказанныя слова“; или, когда „чувствуешь скрытую гармонію нетлѣнныхъ силъ земли и маленькое человѣчье сердце объято мятежнымъ пламенемъ и сгорая кричитъ міру: — я тебя люблю!“ Вотъ въ такія мгновенія особенно сильно пробуждается желаніе жить, „такъ жить, чтобъ смѣялись старые камни, и бѣлые кони моря еще выше вставали бы на дыбы; хочется пѣть хвалебную пѣсню землѣ, чтобъ она, опьянѣвъ отъ похвалъ, еще болѣе щедро развернула богатства свои, показала бы красоту свою, возбужденная любовью одного изъ своихъ созданій — человѣка, который любитъ землю, какъ женщину и охваченъ желаніемъ оплодотворить ее еще новою красотою“ [2]).

Космизмъ, мы сказали бы поэтическій пантеизмъ, „безкорыстная любовь къ міру“ не позволяетъ изсякнуть въ Горькомъ его жизненной силѣ и всегда поддерживаетъ въ немъ ту страстную волю къ жизни, о которой была рѣчь раньше. Любовь къ природѣ уже въ дни дѣтства мирила будущаго писателя съ тяжелымъ существованіемъ, позволяла забывать всѣ ужасы, свидѣтелемъ которыхъ ему часто приходилось бывать. Уже въ ранніе годы онъ извѣдалъ, какъ „обаятельно лежать вверхъ лицомъ, слѣдя какъ разгораются звѣзды, безконечно углубляя небо; эта глубина, уходя все выше, открывая новыя звѣзды, легко поднимаетъ тебя съ земли и такъ странно — не то вся земля умалилась до тебя, не то самъ ты чудесно разросся, развернулся и плавишься, сливаясь со всѣмъ, что вокругъ“ [3]).

Особенно сильно любитъ Горькій море и, говоря о немъ, онъ напоминаетъ Серафима изъ „Исповѣди“, который былъ мастеръ разсказывать

---

[1]) Т. IX, 250; ср. ibid, 313, 321.

[2]) Т. XIX, 206, 357, 320.

[3]) Т. XX, 289. „Упоенный торжественной красотой ночи, я какъ бы таялъ въ дивной гармоніи красокъ, звуковъ и запаховъ, пугливое чувство близости къ чему то великому наполняло мнѣ душу и сердце трепетно замирало отъ наслажденія жить“, т. I, 191 стр.

про море и „говорилъ о немъ, какъ о великомъ чудѣ, удивительными словами, тихо и громко, со страхомъ и любовью“... Въ многихъ раннихъ разсказахъ Горькаго имѣются описанія моря то ласково спокойнаго, то безпощадно грознаго, то просыпающагося при первыхъ лучахъ веселаго солнца, то мирно спящаго, подъ покровомъ южной ночи, отражая въ себѣ „прозрачную ткань перистыхъ облаковъ, неподвижныхъ и не скрывающихъ собою золотыхъ узоровъ звѣздъ“. О морѣ охотно вспоминаетъ писатель и въ своихъ позднѣйшихъ очеркахъ, а въ „Сказкахъ“, созданныхъ въ Италіи, даетъ цѣлый рядъ панорамъ моря и южной итальянской природы. „Тихими ночами лѣта море спокойно, какъ душа ребенка, утомленнаго играми дня, дремлетъ оно, чуть вздыхая и должно-быть видитъ какіе-то яркіе сны—если плыть ночью по его густой и теплой водѣ, синія искры горятъ подъ руками, синее пламя разливается вокругъ и душа человѣка тихо таетъ въ этомъ огнѣ, ласковомъ точно сказка матери“ [1]).

Любитъ еще Горькій солнце „источникъ жизни и счастья“, любитъ подслушивать, какъ упоенныя его красотой тихо напѣваютъ ему волны мудрую пѣсню, или какъ въ жаркій полдень, когда „въ небѣ, морѣ и душѣ тишина“... все живое безмолвно поетъ молитву Богу-Солнцу“.

Такъ въ одномъ мѣстѣ описываетъ онъ восходъ солнца... „еще мигъ, и острыя вершины елей вспыхнули краснымъ огнемъ, горятъ какъ праздничныя свѣчи въ храмѣ... Вѣеромъ раскрылись первые, мечеобразные лучи, концы ихъ ослѣпительно бѣлы и кажется, что слышишь, какъ съ безграничныхъ высотъ ниспадаетъ на землю густой звонъ серебряныхъ колоколовъ, торжественный звонъ встрѣчу грядущему солнцу,—надъ лѣсомъ уже виденъ красный его край—чаша, полная сока жизни, опрокинута надъ землей и щедро льетъ на нее свою творческую мощь, а съ луговъ въ небо поднимается, точно дымъ кадильный, красноватый паръ“ [2]). Всегда, когда Горькій заговоритъ о природѣ, желая разсказать о красотѣ ея, столь близкой ему и понятной, изъ-подъ пера его выливаются гимны природѣ, ласковой, любящей.

Надо замѣтить, что подчасъ художникъ слишкомъ щедръ на краски, кладетъ ихъ жирными мазками, увлеченный ихъ игрой и словно забывъ о томъ общемъ впечатлѣніи, которое должно производить его описаніе; въ такихъ случаяхъ картина получается слишкомъ пестра, иногда аляповата, иногда приторна. Досадуешь на промахи художника, но они не препятствуютъ отчетливо почувствовать всю силу любви писателя къ „прекрасной землѣ“, крѣпость его неразрывной связи съ ней. „Видѣлъ я ее, мать мою, въ пространствѣ между звѣздъ, и какъ смотритъ она очами океановъ своихъ въ дали и глубины; видѣлъ ее, какъ полную чашу яркокрасной неустанно кипящей, живой крови человѣческой и видѣлъ владыку ея—всесильный безсмертный народъ“ [3]).

Любитъ Горькій землю и любитъ дѣтище и владыку ея—народъ.

---

[1]) Т. XVII, 195.
[2]) Т. XIX, 188.
[3]) Т. IX, 322.

V.

„Великъ народъ русскій". („Исповѣдь").

Въ 1908 году написана „Исповѣдь", произведеніе очень важное для ознакомленія со взглядами Горькаго на народъ. Нѣтъ основанія смѣшивать центральное лицо „Исповѣди" съ самимъ авторомъ ея, видѣть въ Матвѣѣ автопортретъ и на счетъ писателя относить всѣ взгляды, вѣрованія, равно и ошибки Матвѣя. По свидѣтельству одного критика (А. Измайлова) Горькій говорилъ, что въ лицѣ Матвѣя онъ изображалъ не себя; но въ то же самое время писатель признался, что подъ многимъ изъ этой „Исповѣди" онъ подписался бы. „Теперь я такъ смотрю на народъ. Въ частности на нашъ народъ", сказалъ Горькій [1]).

Тщетно искалъ отвѣтовъ Матвѣй на мучающіе его вопросы; за нѣсколько лѣтъ странствованій по Руси не нашелъ онъ разрѣшенія терзающихъ его сомнѣній. Наконецъ, случай свелъ его со странникомъ Іоной (онъ же Іегудіилъ), который и направилъ Матвѣя на путь, приведшій его къ новой вѣрѣ. Іона открылъ Матвѣю глаза на народъ, впервые обратилъ къ народу мысль искателя. „Кто богостроители?" спрашиваетъ старца Матвѣй. „Богостроитель — это суть народушко!" отвѣчалъ Іона. „Неисчислимый міровой народъ! Великомученикъ велій чѣмъ всѣ церковью прославленные — сей бо еси Богъ, творяй чудеса! Народушко безсмертный, его же духу вѣрую, его силу исповѣдую; онъ есть начало жизни единое и несомнѣнное; онъ отецъ всѣхъ боговъ бывшихъ и будущихъ!" Усумнился Матвѣй въ правотѣ словъ Іоны, пошутилъ, посмѣялся, думаетъ, надъ нимъ старикъ; злоба взяла его и съ сердцемъ возразилъ онъ: „что такое народъ? Грязенъ тѣломъ и мыслями, нищъ умомъ и хлѣбомъ, за копѣйку душу продастъ". Не ожидалъ онъ, говоря такъ, какое дѣйствіе произведутъ слова его на старика. Вскочилъ Іона, замахалъ руками, закричалъ: „Цыцъ!.. цыцъ!.. мышь амбарная! И впрямь видно, есть въ тебѣ гнилая эта барская кровь (Матвѣй незаконнорожденный, полукрестьянинъ). Подкидышъ ты народный. Понимаешь ли о комъ говоришь? Вотъ вы всѣ такъ, гордіоны, дармоѣды и грабители земли, не знаете, на кого лаете, паршивые псы! Обожрали, ограбили людей, сѣли на нихъ верхомъ, да и ругаете — не прытко васъ везутъ!" [2]). Не сразу принимаетъ Матвѣй ученіе Іоны, но, наконецъ, наступаетъ тотъ моментъ, когда, преисполненный восторга, восклицаетъ онъ про народъ: „Ты еси Богъ и творецъ всѣхъ боговъ, соткавшій ихъ изъ красотъ духа своего въ трудѣ и мятежѣ исканій Твоихъ!"

Populus homini deus est — къ этому приходитъ Матвѣй. Горькій можетъ не принять этой формулы, но это не мѣшаетъ ему преклониться передъ народомъ и вѣрить въ него. Надо замѣтить, что народъ въ дан-

---

[1]) „Образованіе" 1908 г. VII. А. Измайловъ: „Русскій человѣкъ на духу", стр. 7.

[2]) Т. IX, стр. 261, 262, 263.

номъ случаѣ понимается значительно шире, чѣмъ то дѣлали прежніе народники. Народъ — это вся демократія, „весь рабочій народъ земли, вся ея сила“, какъ говоритъ Іона.

Горькій познакомился съ народомъ „непосредственно, съ десяти лѣтъ живя за свой страхъ, внѣ внушеній семьи и школы“ [1]); въ годы своихъ скитаній по Руси онъ узналъ хорошо душу ея „напуганную, печальную душу“, ея „покорное, пѣвучее горе“ [2]), съ дѣтства полюбилъ онъ пѣсни ея, грустныя, но прекрасныя и всѣ тѣ сказанія и сказки, разсказывать которыя была мастерица его бабушка.

И надо ли удивляться тому, что Горькій заявляетъ: „Народъ не только сила, создающая всѣ матеріальныя цѣнности, онъ единственный и неизсякаемый источникъ цѣнностей духовныхъ, первый по времени, красотѣ и геніальности творчества философъ и поэтъ, создавшій всѣ великія поэмы, всѣ трагедіи земли и величайшую изъ нихъ — исторію всемірной культуры“ [3])...

Мало того: особенно въ нашъ русскій народъ вѣритъ писатель, ждетъ, что онъ „скажетъ нужное слово“ и наконецъ: „Вѣрю“, говоритъ Горькій, „что ему (русскому народу) назначена великая міровая миссія... Мнѣ кажется, что будетъ время, когда умственная гегемонія, духовное командованіе міромъ перейдетъ именно къ Россіи“ [4])... „Великъ народъ русскій“, восклицаетъ Матвѣй; „скажу тебѣ отъ сердца слово — хорошъ есть на землѣ русскій народъ!“ вторитъ Тіуповъ („Городокъ Окуровъ“). „Дикій онъ, конечно, замордованный и весьма несчастенъ, а — хорошъ, добротный, даровитый народъ! Вотъ ты погляди на него пристально и будешь любить! Ну, тогда, братъ, запоешь! (Слова Тіунова, обращенныя къ поэту Симѣ Дѣвушкину) — Хорошъ народъ! И — аминь“ [5]).

Тіуновъ скорбитъ объ отсутствіи въ большинствѣ своихъ соотечественниковъ сознанія единства ихъ интересовъ и интересовъ Россіи, объ отсутствіи въ нихъ глубокой, безкорыстной любви къ родинѣ, наконецъ о разобщенности всей русской жизни. „Въ каждомъ уѣздѣ свой богъ, свой народъ, все — снаружи, а внутри — пустота, безтолочь, темная яма“... Мы всѣ „первое чувствуемъ себя въ своемъ уѣздѣ, своемъ городѣ, своемъ дому, главное въ дому своемъ! — а гдѣ все это находится, къ чему привязано, при чемъ здѣсь вокругъ насъ Россія — о томъ не думаемъ!“ [6]). При желаніи можно, конечно, назвать Тіунова шовинистомъ, заподозрить въ обскурантизмѣ, увидѣть въ немъ даже проповѣдника „офиціальной народности“... но въ концѣ-концовъ придется поступить подобно тому веселому пареньку, который услыхавъ, что непонявшій Тіунова народъ, кричитъ ему: „черная сотня и прочее...“ ударилъ его по шеѣ, а потомъ, по-

---

[1]) Т. XVIII, 39.
[2]) Т. XIX, 132.
[3]) Очеркъ филос. коллект., сб. 1-й, стр. 135.
[4]) „Образованіе“ 1908, VII, II, стр. 7.
[5]) Т. XI, 91.
[6]) Т. XIII, 444.

бесѣдовавъ съ нимъ, извинялся: „простите, дескать, товарищъ, дуракъ я, ударилъ я васъ совершенно зря, а теперь стыжусь“ [1]).

Конечно, Тіуновъ не является послѣднимъ словомъ, послѣ котораго уже нечего прибавить! Но въ Тіуновѣ важна его любовь къ Россіи, вѣра въ народъ и призывъ къ единенію—все это основано на искреннемъ чувствѣ и лишено какихъ бы то ни было неблаговидныхъ цѣлей. Во многомъ съ нимъ согласенъ Горькій, слова котораго о русскомъ народѣ мы приводили раньше.

Разсказывая объ авторахъ-интеллигентахъ, присылавшихъ ему свои произведенія, Горькій замѣчаетъ: „Пишутъ о томъ, какъ тупъ, грязенъ и скотоподобенъ русскій мужикъ; читаешь и — поражаешься тѣмъ малымъ знаніемъ жизни и людей, той духовной нищетой, которую обнаруживаютъ авторы“. Можетъ возникнуть вопросъ: ужъ не зоветъ ли Горькій насъ назадъ къ Златовратскому? Ужъ не забылъ ли онъ слова своей „Вареньки Олесовой“, справедливо возставшей противъ той идеализаціи мужика, которую находила у многихъ писателей-народниковъ? [2]). Думается, нѣтъ не забылъ и „шеколаднаго мужика“ (выраженіе Г. Успенскаго) ему не надо“. „Само собой разумѣется“, пишетъ онъ, „мерзость надо обличать и если мужикъ звѣрь — надо сказать это; если рабочій говоритъ: „я—пролетарій!“ тѣмъ же отвратительнымъ тономъ человѣка касты, какимъ дворянинъ чудесныхъ разсказовъ А. Н. Толстого говоритъ: „я—дворянинъ!“, надо этого рабочаго нещадно осмѣять, но все надо дѣлать прежде всего любя, а затѣмъ — знаючи!“ [3]). Любви къ нашей молодой демократіи и знанія ея слишкомъ мало видитъ Горькій въ большинствѣ интеллигенціи и этого ей не хочетъ простить. „Не будемъ говорить о любви къ народу—кажется это чувство нынѣ вызываетъ улыбки мудрыхъ гимназистовъ, уставшихъ отъ сложности и напряженности современности“ [4]), замѣчаетъ онъ, но, конечно, дѣло не только въ гимназистахъ...

Отношенія Горькаго къ интеллигенціи никогда не отличались миролюбивымъ характеромъ и обострились они еще въ началѣ литературной дѣятельности писателя, когда онъ вступилъ въ единоборство съ интеллигентомъ мѣщаниномъ.

Интеллигенты „дачники по существу ихъ душъ“, говоритъ Бенковскій („В. Олесова“). „Они явились, поживутъ и исчезнутъ, оставивъ за собой въ жизни разныя бумажки, обломки, обрывки,—обычные слѣды своего пребыванія, всегда оставляемые дачниками на поляхъ деревни“ [5]).

---

[1]) Ibid, 447.

[2]) „Я не люблю читать о мужикахъ“, говоритъ Олесова, „я знаю ихъ, живу съ ними и вижу, что о нихъ пишутъ невѣрно, неправду. Они такими жалкими описываются, а они просто подлые, и ихъ совсѣмъ не за что жалѣть“... (1897 г., т. II, 280).

[3]) О писателяхъ-самоучкахъ, 56, 57 стр.

[4]) Ibid, 63.

[5]) Т. II, 314. Эта фраза явилась какъ бы тѣмъ зерномъ, изъ котораго выросла позднѣе пьеса „Дачники“, въ которой находимъ, между прочимъ, слѣдующее мнѣніе: „Дачники — всѣ одинаковые... Они для меня — вродѣ какъ въ ненастье пузыри на лужѣ... вскочитъ и лопнетъ“ (т. VII, 39 стр.).

Особенной же ожесточенностью полны рѣчи Ежова („Ѳ. Гордѣевъ"), въ которыхъ онъ громитъ ненавистную ему интеллигенцію. „Я собралъ бы остатки моей души и вмѣстѣ съ кровью сердца плюнулъ бы въ рожи нашей интеллигенціи, чортъ ее побери!" кричитъ онъ. „Я бъ имъ сказалъ: букашки! вы, лучшій сокъ моей страны! Фактъ вашего бытія оплаченъ кровью и слезами десятковъ поколѣній русскихъ людей, о! гниды! Какъ вы дорого стоите своей странѣ! Что же вы дѣлаете для нея?.. Вы слишкомъ много разсуждаете, но вы мало умны и совершенно безсильны и—трусы всѣ вы!" [1]).

Но вѣдь есть интеллигенція и интеллигенція, что̀ Горькому и ставилось неоднократно на видъ тѣми, кто не склоненъ былъ причислять себя къ той группѣ интеллигенціи, которую громитъ Ежовъ и про которую, сама къ ней принадлежащая Варвара Михайловна, („Дачники") говоритъ: „Интеллигенція — это не мы! Мы что-то другое... Мы — дачники въ нашей странѣ... Мы суетимся, ищемъ въ жизни удобныхъ мѣстъ... мы ничего не дѣлаемъ и отвратительно много говоримъ" [2]).

Мы не будемъ здѣсь останавливаться на вопросѣ о двухъ естествахъ Горькаго: „интеллигентскомъ" и „пролетарскомъ", на томъ, уподоблялся ли писатель, бичуя интеллигенцію, къ которой самъ принадлежитъ (къ той? принадлежитъ ли?) извѣстной офицерской вдовѣ... Важно отмѣтить, что всегда писателю не по сердцу была разобщенность большинства современной ему русской интеллигенціи съ народомъ. А народъ это сознаетъ и въ немъ самомъ возникаетъ недовѣріе къ интеллигенціи, свидѣтельства чего Горькій неоднократно находилъ у писателей-самоучекъ, присылавшихъ ему свои произведенія. „Очень жутко и больно отмѣчать рядомъ со стремленіемъ „человѣка страшной жизни" къ благамъ культуры, его скептицизмъ и недовѣріе къ интеллигенціи", разсказываетъ Горькій. „Иногда приходится выступать въ совершенно несвойственной мнѣ роли защитника обижаемой интеллигенціи, но это не укрощаетъ людей" [3]). Вспомнимъ слова учителя („Бывшіе люди"), вызванныя упреками мусорщика Тяпы, вѣрящаго въ народъ: „И народъ... вѣрно! Онъ огромный... но я ему чужой... и онъ мнѣ чужой... Вотъ въ чемъ трагедія моей жизни" [4])... Въ этомъ, полагаетъ писатель, состоитъ также трагедія значительной части русской интеллигенціи, не говоря о псевдо-интеллигенціи, „о дикаряхъ высшей культуры" (по выраженію Лаврова), которые едва ли эту трагедію когда-нибудь сознаютъ. О нихъ читаемъ въ „Варенькѣ Олесовой": „Теперь, когда всякій сынъ кулака, купца или чиновника, прочитавшій двѣ—три популярныя книжки, есть уже—интеллигентъ— деревня не можетъ возбуждать интереса у этой интеллигенціи. Развѣ она ее знаетъ? Развѣ она для нихъ можетъ быть чѣмъ-то инымъ, кромѣ мѣста, гдѣ хорошо пожить лѣтомъ?" [5]). Много горячихъ словъ потратилъ писатель на

---

[1]) Т. IV, 349 и сл.
[2]) Т. VII. 128.
[3]) О писат. самоуч. 28.
[4]) Т. II, 173.
[5]) Т. II, 314.

сраженіе съ подобной интеллигенціей, но теперь не о ней говоритъ онъ; онъ говоритъ объ истинной интеллигенціи, которой вовсе не отрицаетъ. „Мы живемъ въ странѣ, гдѣ всякій серьезно думающій, любящій, желающій работать человѣкъ, долженъ быть цѣнимъ высоко—надѣюсь, это не нуждается въ доказательствахъ“, пишетъ онъ, но, по его мнѣнію, необходимо, чтобъ интеллигентъ обратилъ бы свои взоры къ народу, присматривался бы къ росту новыхъ идей, новыхъ силъ въ массѣ „потревоженнаго“ народа — къ той почвѣ, которую его (интеллигента) отцы въ теченіе долгихъ лѣтъ пахали „плугомъ ума“... И не станутъ ли „мудрецы и поэты, хранители тайны и вѣры, жить здоровѣе, проще, веселѣе и не будетъ ли творчество ихъ мощнѣе, если они снова коснутся земли, народа, демократіи?“ [1]) спрашиваетъ Горькій, и еще до того, какъ были написаны эти строки, устами одного изъ своихъ персонажей, отъ лица тѣхъ, кто работаетъ на благо народа и борется за его права, онъ сказалъ: „Нашу силу работать, нашу вѣру въ побѣду правды, мы беремъ у народа, а народъ — неисчерпаемый источникъ силы и духовной, и рабочей... Въ немъ скрыты всѣ возможности и съ нимъ все достижимо!“ [2]).

(Продолженіе слѣдуетъ).

В. Маврикіевъ.

---

[1]) О писат.-самоуч. 60, 62.

[2]) „Сборн. Знанія“, XIX, 35 стр.

МАНСАНГЪ.

(*Любовная лирика скальдовъ*).

I. УСЛОВІЯ ИЗУЧЕНІЯ МАНСАНГА.

§ 1. Вопросъ объ основахъ мансанга.

Man-söngr — „дѣвичья пѣсня“ [1]). Такое названіе старо-скандинавской любовной лирики уже само по себѣ наводитъ на размышленія, въ виду несоотвѣтствія его съ большинствомъ тѣхъ стихотворныхъ памятниковъ, которые сохранились подъ этимъ заглавіемъ. Ясно, что, если бы наличный литературный матеріалъ отражалъ исконный характеръ этого жанра, никому бы и въ голову не пришло окрестить его „дѣвичьей пѣсней“. Разъ, такимъ образомъ, старое, засвидѣтельствованное уже въ Грагасъ, названіе не могло возникнуть въ дошедшей до насъ стадіи поэтическаго творчества, то остается только одно объясненіе: „мансангъ“ — имя стадіи предшествующей, исконнаго лирическаго жанра, изъ котораго развился нашъ матеріалъ.

Вотъ мы очутились опять лицомъ къ лицу со стародавнимъ вопросомъ о первоначальной формѣ германской любовной поэзіи и о женщинѣ, какъ предполагаемой носительницѣ исконной лирики. Скандинавскій мансангъ составляетъ естественный pendant къ континентальнымъ carmina puellarum, chori feminei, съ которыми такъ боролась германская церковь. Сходство, повидимому, не ограничивается именемъ и авторствомъ; оно распространяется и на примѣненіе, на самую обстановку, въ которой раздавались дѣвичьи пѣсни. Такъ, если Jónssaga helga (B. s. I, 237) передаетъ, что дѣвушки пѣли свои пѣсенки во время пляски, то эти blautlig kvædhi ok regilig вполнѣ соотвѣтствуютъ тѣмъ cantica turpia et amatoria, которыми, по показанію Храбана Мавра, сопровождались ballatio et saltatio diabolico more. Такимъ образомъ, пѣсни по содержанію опредѣляются, какъ amatoria carmina. Единственное мѣсто въ эпической поэзіи, гдѣ упоминается женскій söngr (Edd. Min, VII, 4), онъ связанъ съ любовной ситуаціей: влюбленный вспоминаетъ пребываніе въ домѣ невѣсты („Оторвался я отъ прекраснаго пѣнья женщинъ“, frá... fljódha söngvi). Примемъ еще во вниманіе такія названія, какъ cantus plebeius, vulgares cantilenae, cantica rustica,

[1]) Надо сразу сказать, что толкованіе: „пѣсня къ дѣвушкѣ“ или „о дѣвушкѣ“ врядъ ли допустимо, Этому противорѣчатъ выраженія mansöngskvaedhi, mansöngsdrapa, m.-vísa. Въ этомъ случаѣ мы имѣли бы: *mandrápa, *manvísa и т. п. (ср. Húsdrápa, erfidrápa, Hyndluljódha, kalfvísa и т. п.).

и получимъ еще одну индицію относительно того, гдѣ намъ искать ближайшихъ потомковъ исконнаго мансанга. Это должны быть пѣсни женскія, любовныя, по возможности плясовыя и сохранившіяся, непремѣнно, въ народной формѣ. Такому требованію удовлетворяютъ только 2 строфы изъ всего нашего запаса любовныхъ пѣсенъ: 1) Строфа о прекрасномъ Инголфѣ изъ Hallfrœdharsaga c. 2 и 2) такъ назыв. Danz [1]) изъ Anssaga Bogsveigis.

1) Allar vildu meyjar medh Ingólfi ganga,
thaer er vaxnar vöru; vesöl kvazk ae til lítil.
„Ek vil ok", kvadh kerling „medh Ingólfi ganga,
medhan mér tvær of tolla tennr í oefra gómi.

Всѣ дѣвушки хотѣли плясать съ Инголфомъ, тѣ, что были на возрастѣ; а малолѣтка считала себя несчастной.—„Я тоже хочу", сказала старуха, „плясать съ Инголфомъ, пока у меня торчатъ два зуба на верхнемъ небѣ".

2) Vel thér, selja, stendr thú vidhi naer,
laufgudh harla vel . . . . . .
Madhr skekr af thér morgindöggvar,
en ek at thegni threy nátt sem dag.

Хвала тебѣ, лугъ, стоишь ты близко отъ лѣса, очень хорошо убранный зеленью. ... Юноша (букв.: „мужчина") стряхиваетъ съ тебя утреннія росы, а я къ нему (букв.: „къ юношѣ") стремлюсь день и ночь.

Требованіе народной формы безусловно выполнено въ обоихъ стихотвореніяхъ. Въ (2)—обыкновенный fornyrdhislag. Въ (1) мы видимъ подобіе дроттквэта [2]), но настолько неправильнаго, что ни одинъ скальдъ не рѣшился бы поднести подобное чудовище обществу, сколько-нибудь свѣдущему въ стихосложеніи.

Въ самомъ дѣлѣ: ни одной adhalhending; skothendingar правильно расположены только во 2-мъ, 3-мъ и 6-мъ полустихахъ; въ 4-мъ, 7-мъ и 8-мъ полустихахъ — háttalausa (отсутствіе hending). Стиль обѣихъ строфъ тоже не оставляетъ желать лучшаго въ смыслѣ народности: полное отсутствіе двучленныхъ обозначеній (kenningar) и сложныхъ

[1]) Такъ эта строфа названа Хеуслеромъ и Рапишомъ (Edd, Min. N XIX) (?).

[2]) Dróttkvaett — наиболѣе распространенный въ поэзіи скальдовъ размѣръ. Строфа правильнаго дроттквэта состоитъ изъ 8-ми полустиховъ (vísuordh) по 3 стопы, обнимающія 6 слоговъ. Полустихи попарно соединены въ стихи (fjördhungar) аллитераціей, при чемъ въ нечетныхъ полустихахъ — по 2 аллитерирующихъ слова (studhlar), въ четныхъ — по одному (höfudhstafr). Höfudhstafr долженъ помѣщаться въ арсисѣ 1-й стопы четнаго полустиха, т.-е. вначалѣ его. Внутри каждаго полустиха по два слога соединены внутренней риѳмой (hending); при этомъ въ нечетныхъ строфахъ—skothending (риѳма однихъ согласныхъ, наприм., lindar: röndum), въ четныхъ—adhalhending (риѳма гласныхъ и согласныхъ, напр., skatna: vatni, ár: sárum). Вторая hending каждаго полустиха должна помѣщаться въ арсисѣ 3-й стопы, на предпослѣднемъ слогѣ.

эпитетовъ (tvíridhit); а въ (1)—даже прямая рѣчь дѣйствующаго лица, явленіе у скальдовъ очень рѣдкое. Объ этой послѣдней строфѣ сага прямо разсказываетъ, что она сложилась въ деревенской обстановкѣ.

Далѣе, обѣ строфы можно опредѣлить, какъ женскія пѣсни, а (1), безусловно,—плясовая.

По удовлетвореніи этимъ первоначальнымъ требованіямъ открывается возможность искать въ двухъ приведенныхъ строфахъ остатковъ примитивныхъ лирическихъ жанровъ—возможность, которая можетъ перейти въ увѣренность только по сличеніи нашихъ строфъ съ однороднымъ континентальнымъ матеріаломъ. Для (1) это въ достаточной степени уже произведено. Выяснено, что мотивъ „пляшущей старухи", этой uetula stulta et superba (Caes. heist. Dial. Mirac. IV 11), весьма распространенъ въ лирикѣ низшихъ слоевъ населенія средневѣковой Германіи. Среди приводимыхъ обыкновенно параллелей изъ Нитхарта, Gesta abbat Trudonens. Carmina Burana и Цезарія Хейстербахскаго, мы остановимся только на одной, чтобы произвести нѣсколько болѣе подробное сличеніе, а именно на Nîth. v. Riuw. № 5, str. 1:

Ein altiu diu begunde springen
hôhe alsam ein kitze enbor:
si wolde bluomen bringen.
„tohter, reich mir mîn gewant:
ich muoz an des knappen hant,
der ist von Riuwental genant.
traranuretum traranuriruntundeie".

Кромѣ общности темы, заключающейся въ томъ, что пляшущая старуха стремится итти въ паръ съ прекраснымъ юношей, здѣсь интересны сходства въ формѣ, которыя вмѣстѣ съ темой конституируютъ единство жанра.

Прежде всего, обѣ строфы построены одинаково: онѣ дѣлятся на двѣ части, изъ которыхъ первая повѣствовательная, вторая монологическая, при чемъ прямая рѣчь вложена въ уста старухи.—Далѣе, характерно то, что предполагаемый танцоръ названъ собственнымъ именемъ. Манера подставлять въ плясовыя пѣсни собственныя имена присутствующихъ обычна въ крестьянскихъ хороводахъ. Поэтому можно думать, что и сельскій миннесангъ, который широко ею пользуется, заимствовалъ ее оттуда. Въ самомъ дѣлѣ, въ плясовой она засвидѣтельствована съ XI в. въ пѣснѣ такъ назыв. „плясуновъ изъ Кэлбига" [1]):

Equitabat Bovo
per siluam frondosam,
ducebat sibi Merswinden,
(Merswinden) formosam.

[1]) См. Kögel: Gesch. d. d. Lit. I 2, стр. 650.

Если, такимъ образомъ, древность разбираемаго нами пріема не подлежитъ сомнѣнію, то и въ простонародности его сомнѣваться не приходится, ибо его знаетъ и Виттенвейлеръ, опирающійся на неподдѣльную крестьянскую традицію (Es ist fro Gudel Erenfluoch, wem fuogt sey bas?—„Anders niempt, dann mir, sey ist meins herczen gir!“—Jächel Gumpost, seyst ein gesell, so hab sey dir). Все это лишній разъ подтверждаетъ мысль, что Нитхартъ сложилъ свою строфу по образцу соотвѣтствующихъ крестьянскихъ строфъ и что, стало-быть, сходная съ нею по жанру виса объ Инголфѣ своими корнями глубоко ушла въ народную почву. Специфическимъ отличіемъ (аугментомъ) нашей висы, за ненахожденіемъ параллелей, долженъ быть признанъ только образъ „малолѣтки“ въ составѣ противоположенія.

Что касается такъ назыв. „Данца“, то и онъ обнаруживаетъ тѣсную связь съ остальной германской народной лирикой. И здѣсь мы наблюдаемъ сходство въ двучленномъ построеніи пѣсенъ такого содержанія: тема дѣлится на природоописательное вступленіе (natureingang) и выраженіе тоски по миломъ. Сл. Carm. Bur. № 112a:

Floret silua undique
nach mînem gesellen tuot mir wê.

Жанръ, такимъ образомъ, опредѣляется, какъ весенняя женская пѣсенка, какъ verna feminae suspiria, при чемъ стиль и образы не противорѣчатъ идеѣ общегерманскаго его происхожденія. Строфа начинается съ благословенія (vel, thér, selia); сл. Nîth. № 10: wol dir sumerwunne!—Далѣе: selia... vidhi naer; сл. Stamhein: bî dem walt in eime tal (мѣсто дѣйствія haud procul ab nemore встрѣчается часто).—Laufgudh... vel; сл. Nîth. № 6: Der walt ist wol geloubet.—Morgindögg, „роса“ въ составѣ описательнаго вступленія весенней пѣсни тоже не представляетъ специфическаго отличія нашей висы (сл. Nîth. № 8: „von dem touwe“ sprach ein frouwe, „springent bluomen unde klê“).

Характерно только выраженіе, „юноша... стряхиваетъ росу“, которое и является аугментомъ „Данца“ по сравненію съ прочими пѣсенками такого рода. Но и подъ этимъ скандинавскимъ выраженіемъ скрывается традиціонный образъ. Въ самомъ дѣлѣ, что означаетъ здѣсь „стряхиваніе росы“? Вспомнимъ: „Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда Влуръ вълкомь потече, труся собою студеную росу“. Никакого другого значенія и быть не можетъ: возлюбленный быстро движется по лугу, можетъ быть, скачетъ[1]). Но если такъ, то намъ остается только продолжить уже приведенную нами для сравненія пѣсенку изъ Carmina Burana:

[1]) Предположеніе это, кажется, не можетъ быть названо слишкомъ смѣлымъ хотя Влуръ и бѣжитъ пѣшкомъ, претъргоста бо своя бързая комоня. Для росы—одинъ результатъ, что отъ скачки, что отъ бѣга; а между тѣмъ, искомый образъ, „скачка по росистой долинѣ“, засвидѣтельствованъ въ Эддѣ (Hkv. Hund, I, 49: their ... rinna létu Svipudh ok Sveggjudh ... dala döggdrotta).

Gruonet der walt allenthalben.
Wâ ist mîn geselle alselange?
Er ist geritten hinnen.
Owi, wer sol mich minnen?

„Милый скачетъ среди зелени", equitabat Bovo per siluam frondosam — этимъ образомъ „Danz" окончательно связывается съ нѣмецкими пѣснями [2]).

Приведенныхъ сходствъ, съ одной стороны, совершенно достаточно для установленія единства жанра такого мансанга съ соотвѣтствующими континентальными пѣснями, съ другой стороны, ихъ нехватаетъ для утвержденія заимствованія, да и прослѣдить пути заимствованія было бы не легко. Врядъ ли также мы имѣемъ дѣло съ позднѣйшими новообразованіями на нѣмецкой или скандинавской почвѣ, ибо невозможно возвести эти пѣсни къ какому-либо изъ позднѣйшихъ видовъ. Итакъ, остается только одно объясненіе: передъ нами остатки общегерманскаго лирическаго жанра.

§ 2. Состояніе наличнаго матеріала.

Но, если таковъ былъ исконный видъ мансанга, то какимъ образомъ доразвился онъ до того вида, который представленъ большинствомъ записей? Недостатокъ сравнительнаго матеріала создаетъ между нимъ и ими такую пропасть, черезъ которую врядъ ли удастся перекинуть прочные мосты. Прежде всего, огромное большинство наличнаго матеріала состоитъ изъ мужскихъ пѣсенъ, а немногія женскія строфы того же характера не могутъ служить связующими звеньями, такъ какъ не имѣютъ основанія претендовать на пріоритетъ по сравненію съ мужскими. Если на материкѣ еще можно пролить нѣкоторый свѣтъ на эволюцію исконныхъ cantica puellarum, то въ области скандинавскаго мансанга переходъ къ мужскимъ пѣснямъ остается для насъ загадкой впредь до открытія новыхъ памятниковъ. Во всякомъ случаѣ, переходъ этотъ произошелъ еще до середины IX вѣка, къ которой относятся первыя свидѣтельства о мансангѣ.

Другое, болѣе рѣзкое различіе падаетъ на метрику и стиль и носитъ болѣе общій характеръ. Весь матеріалъ мансанга отличается отъ двухъ разобранныхъ строфъ всѣми тѣми особенностями, которыя, вообще, отличаютъ поэзію придворныхъ, такъ называемыхъ „главныхъ скальдовъ" (höfudhskald) отъ стихотвореній въ стилѣ Эдды.

То же дѣленіе существуетъ и въ эпической и дидактической поэзіи, но тамъ, благодаря обилію матеріала, переходъ отъ общегерманскихъ формъ къ специфическимъ придворнымъ довольно ясенъ.

---

[2]) Старинный образъ впослѣдствіи, повидимому, пересталъ быть понятнымъ: ср. парафразу въ Ansrímur: Mart skekkr á thik morgunregn.

Отъ Víkarsbálkr или Hákonarmál до Höfudlhausn Егиля, отъ Hyndluljodh до Ynglingatal — одинъ шагъ.

Съ мансангомъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. Мы уже сказали, что переходныхъ видовъ мансанга не сохранилось. И, тѣмъ не менѣе, мы не говоримъ, что сохранившійся мансангъ такъ-таки ни одной чертой своей не примыкаетъ къ произведеніямъ въ народной формѣ. Намъ, можетъ быть, удастся протянуть нѣкоторыя нити къ мансангу отъ пѣсенъ Эдды и имъ подобныхъ. Правда, любовь выступаетъ тамъ болѣе чѣмъ въ качествѣ эпическаго или дидактическаго, очень рѣдко въ качествѣ лирическаго мотива. Но, все же, мы найдемъ въ этихъ пѣсняхъ извѣстныя сходства съ мансангомъ въ области изобразительныхъ средствъ. Если, такимъ образомъ, извѣстная связь можетъ быть возстановлена, то народный матеріалъ далеко недостаточенъ для установленія отличій, а, стало быть, для того, чтобы хотя бы слегка очертить эволюцію мансанга до вліянія на него придворной формы.

Однако, не одинъ недостатокъ народныхъ параллелей затрудняетъ изученіе мансанга. Отъ пѣсенъ скальдовъ тоже не много уцѣлѣло. Почти весь матеріалъ состоитъ изъ лаусависъ [1]), остальные виды представлены недостаточно или фрагментарно. Та же неравномѣрность замѣчается и въ хронологическомъ распредѣленіи памятниковъ мансанга, которое находится въ тѣсной связи съ общимъ ходомъ развитія поэзіи скальдовъ. Такъ, 2-я половина XI в. представлена весьма слабо; почти весь XII в. не имѣетъ ни одной записи и только на рубежѣ XIII-го прерванная традиція опять возобновляется.

Всѣ эти обстоятельства явились причиной того, что мансангъ до сихъ поръ почти не смогъ привлечь къ себѣ вниманія ученыхъ. Сводка матеріала по исторіи мансанга сдѣлана Мебіусомъ еще въ 1874 г. (Zfdph. Ergänzungsband) въ связи съ его изданіемъ Málsháttakvaedhi. Вмѣстѣ съ тѣмъ, его работа является единственной монографіей по мансангу. Общія исторіи поэзіи скальдовъ (Іонссона, Торлаксона, Мейсснера, Могка, Голтера, Горна, Швейтцера) удѣляютъ ему мало мѣста и останавливаются, главнымъ образомъ, на тяжелыхъ условіяхъ развитія и сохраненія мансанга и даютъ лишь самую общую характеристику его содержанія. Разсмотрѣніе отдѣльныхъ пѣсенъ разбито по авторамъ; но въ этой связи о нихъ не много можно сказать, ибо, какъ увидимъ ниже, онѣ недостаточно индивидуальны.

Такимъ образомъ, нѣтъ ни одной работы, которая разсматривала бы мансангъ въ его цѣломъ. Статья Мебіуса не въ состояніи заполнить этого пробѣла, ибо она задумана, какъ предварительный трудъ, ставящій себѣ цѣлью собрать, но не изучить матеріалъ. Поэтому задача предлагаемой работы сводится къ тому, чтобы: 1) собрать воедино достовѣрныя результаты предыдущей исторической работы, 2) дополнить ихъ разборомъ самаго матеріала съ точки зрѣнія его формы и литературныхъ мотивовъ и, главнымъ образомъ, 3) расположить матеріалъ

[1]) Lausavísa—строфа, вставленная въ сагу и приписанная одному изъ дѣйствующихъ въ сагѣ лицъ.

въ видѣ удобномъ для дальнѣйшаго изслѣдованія и. 4) ознакомить съ нимъ русскаго читателя [1]).

Мы ограничиваемъ работу поэзіей скальдовъ, включая 1-е исландское Возрожденіе, т.-е., приблизительно, XIII-мъ вѣкомъ [2]).

II. УСЛОВІЯ РАЗВИТІЯ И СОХРАНЕНІЯ МАНСАНГА.

§ 3. Мансангъ и этика.

Многострадальная жизнь мансанга начинается еще въ языческой общинѣ, гдѣ она протекаетъ подъ постоянной угрозой со стороны той суровой идеологіи, которая нашла себѣ отраженіе въ исландскомъ законодательствѣ. Ef madhr yrkir mansöng um cono oc verdhr scoggang (Konungabók § 258, Stadharhálsbók § 377). „Если мужчина сочинитъ любовную пѣсню про женщину, то да будетъ онъ лишенъ покровительства закона". Самый законъ не можетъ являться показателемъ настроенія эпохи: мы вѣдь не знаемъ, когда онъ былъ внесенъ въ „Грагасъ". Былъ ли онъ уже въ Гулатингслагъ или въ Улфльотслагъ? Но это для насъ не такъ важно, разъ мы знаемъ, что психологія, изъ которой выросъ этотъ законъ, существовала въ самыя раннія времена норвежской исторіи, еще до заселенія Исландіи. Объ этомъ свидѣтельствуетъ разсказъ про знаменитаго скальда Алвира Хнуфу, помѣщаемый Егилссагой (сар. II) подъ 868 г.: „Былъ тогда ярлъ, Атли Стройный; онъ жилъ въ Гауларъ (въ Далсфіордѣ); дѣти его были: Халлстейнъ, Холмстейнъ, Херстейнъ и Солвейгъ Прекрасная (en fagra). Случилось однажды осенью, что множество народа собралось въ Гауларъ для осенняго жертвоприношенія. Тогда Алвиръ Хнуфа (курносый?) увидѣлъ Солвейгъ и воспылалъ къ ней страстью (gerdhi sér um títt); позже (868/9) онъ посватался къ ней, но ярлу бракъ показался неравнымъ (thótti manna munr), и онъ не захотѣлъ выдать ее. Послѣ этого Алвиръ сочинилъ много любовныхъ пѣсенъ (mansöngskvaedhi);

---

[1]) Принимая во вниманіе малое знакомство русской читающей публики съ фактами старо-скандинавской литературы, мы въ иныхъ мѣстахъ были вынуждены удлинять изложеніе разъясненіями общаго характера или цитировать тексты, хорошо извѣстные спеціалистамъ, у которыхъ мы заранѣе просимъ извиненія.

[2]) Для послѣдующей эпохи см. Kölbing. Beitr. z. gesch. d. romantishen poesie etc. 143 –158.

Алвиръ былъ такъ занятъ мыслями о Солвейгъ, что забросилъ походы, и въ походъ (весной 869 г.) пошли Торолфъ и Еувиндъ Агнецъ (братья Алвира)... Гл. IV: Тою же осенью (869 г.) напали сыновья Атли (ярла) на домъ Алвира Хнуфы и хотѣли убить его; была у нихъ такая большая дружина, что онъ не могъ сопротивляться и спасся бѣгствомъ". Если, такимъ образомъ, сочиненіе любовныхъ пѣсенъ грозило автору смертью, то возникаетъ вопросъ, въ чемъ же заключалась опасность и вредоносность мансанга. Предположеніе Мейсснера (Skaldenpoesie 24. Halle 1904), будто мансанга опасались, какъ приворота, совершенно произвольно и не подтверждается ни однимъ текстомъ. На правильной, поддерживаемой сагами, точкѣ зрѣнія стоитъ Іонссонъ (Lit. Hist. I, 352), когда приравниваетъ любовныя пѣсни къ частымъ посѣщеніямъ: и тѣ, и другія бросали тѣнь на репутацію женщины или дѣвушки, портили ея славу, ея orðhstírr, которымъ такъ дорожили въ крестьянскихъ общинахъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, затрогивались интересы тѣхъ, у кого она была подъ мундомъ, такъ какъ ея дурная слава служила имъ на безчестіе (til úvirðingar). Возникалъ процессъ лично-правового характера, и преступленіе каралось, какъ всякое другое нарушеніе личнаго права, т.-е. судъ выносилъ обвинительный приговоръ, а выполненіе его предоставлялъ потерпѣвшему. Дѣло справедливости, такимъ образомъ, ставилось въ зависимость отъ степени могущества и вліянія обидчика. Такъ было и съ мансангомъ: только знатные и независимые люди могли позволять себѣ эту роскошь безнаказанно. Въ Халлфрэдарсагѣ, напр., разсказывается объ Инголфѣ Прекрасномъ (томъ самомъ, съ которымъ хотѣли плясать всѣ дѣвушки), что онъ сочинялъ любовныя пѣсни въ честь Валгердъ Оттарсдоттиръ. Оттаръ потребовалъ, чтобы Инголфъ женился и, получивъ отказъ, возбудилъ процессъ, въ результатѣ котораго Инголфъ былъ объявленъ „лишеннымъ мира" (ca 970). Но гораздо труднѣе было осуществить приговоръ надъ сыномъ знатнаго Торстейна; дѣло кончилось тѣмъ, что обиженный Оттаръ вынужденъ былъ покинуть родныя мѣста, спасая свою жизнь. Поэтому къ суду прибѣгали далеко не во всѣхъ случаяхъ. Такъ, беззащитная вдова, мать дѣвушки (Тордисъ), которую своими пѣснями и посѣщеніями компрометтировалъ Тормодъ Колбрунарскальдъ, зная, что ни одинъ судъ не поможетъ ей противъ этого свирѣпаго головорѣза, посадила въ засаду раба съ порученіемъ зарубить Тормода. Скальдъ отъ раба не погибъ, но счелъ за лучшее покинуть страну. Примѣръ аналогичной засады сохранился также въ Кормакссагѣ (§ IV и слѣд.). Какъ видимъ, мансангъ борется за свое существованіе съ перемѣннымъ счастьемъ, и надо думать, что опасности, угрожавшія автору, сильно вліяли, если не на развитіе, то на распространеніе, а, стало-быть, и на сохраненіе мансанга.

Тѣмъ не менѣе, не слѣдуетъ преувеличивать значенія вышеупомянутаго закона и его послѣдствій для любовной поэзіи языческой эпохи. Въ самомъ дѣлѣ, можно ли сказать, что общественное мнѣніе депримирующе дѣйствовало на авторовъ? Можно ли говорить о настоя-

щемъ этическомъ осужденіи мансанга? Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ признать это осужденіе чрезвычайно одностороннимъ. Прежде всего, не надо забывать, что всѣ засвидѣтельствованные примѣры относятся къ нравамъ высшаго общества, къ міру знатныхъ бондовъ, хафдинговъ и ярловъ. Врядъ ли вопросы чести играли такую же важную роль въ средѣ рабовъ и мелкихъ зависимыхъ людей. Кромѣ того, позоръ падаетъ только на объектъ мансанга и ея родичей: ни въ одной сагѣ мы не читаемъ, чтобы кто-нибудь лишился уваженія своихъ сограждан за то, что сочинялъ любовныя пѣсни. Для этого надо было бы, чтобы самое чувство любви считалось грѣховнымъ или позорнымъ. Но языческая этика чужда такихъ принциповъ. Растяжимая мораль эпохи викинговъ громко говоритъ противъ этого стихами Хавамалъ: „Упрекать въ любви (ástar firna) не долженъ человѣкъ другого никогда: часто прельщаютъ умнаго, не прельщая глупаго, желанно-прекрасныя лица (букв.: „наружности“, lostfagrir litir) [Höv. 93]“. При этомъ не только не рекомендуется обуздывать свои увлеченія, но даже указываются различныя средства къ достиженію успѣха, среди которыхъ, если не поэтическое, то, во всякомъ случаѣ, словесное искусство играетъ немалую роль. „Красно долженъ говорить и сулить подарки тотъ, кто хочетъ добиться женской любви, хвалить лицо сверкающей дѣвушки (ens ljósa mans): тотъ успѣваетъ, кто льститъ (Hov. 92)“. „Если хочешь добрую женщину склонить на любовь (kvedhja at gamanrúnum) и получить отъ нея радость (fögnudh), давай ей прекрасныя обѣщанія и увѣряй въ ихъ нерушимости; хорошее никому не повредитъ, кто его добудетъ (Höv. 130)“. Мало вѣроятно, чтобы въ ряду такихъ средствъ мансангъ выдѣлялся бы, какъ нѣчто особенно преступное и безнравственное. Все это приводитъ насъ къ убѣжденію, что въ языческой средѣ мансангъ не встрѣчалъ въ общественномъ мнѣніи препятствій для своего развитія, и даже распространеніе его могло быть пріостановлено лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ, а именно, когда обиженная сторона обладала достаточными средствами самозащиты.

Наконецъ, возможность этой послѣдней помѣхи распространялась только на личный мансангъ, обращенный къ опредѣленному лицу (т.-е., на всѣ пѣсни скальдовъ, которыя всегда слагались на случай); но безличныя плясовыя и любовныя, передававшіяся по традиціи, не могли бы быть ею затронуты. Таковы были, вѣроятно, народные жанры, и утеря ихъ не можетъ быть поставлена въ вину ни языческому законодательству, ни, вообще, языческой этикѣ.

Со введеніемъ христіанства положеніе мансанга нѣсколько ухудшилось. Новая религія въ принципѣ отрицала самую основу мансанга, мірскую любовь. Моральная литература не замедлила отмѣтить эту перемѣну: поученія Сигрдрифумалъ, которыя и въ другихъ мѣстахъ (стр. 22, 31?, 33, 34) обнаруживаютъ вліяніе христіанства, выражаютъ мысли, діаметрально противоположныя принципамъ, только что цитированнымъ нами изъ Ховамалъ.

„Это я тебѣ совѣтую въ-восьмыхъ, чтобы ты остерегался зла и

избѣгалъ обольщенія; не соблазняй (teygjat) ни дѣвушки, ни мужней жены и не склоняй ихъ на преступную любовь (ofgamans). (Sdm. 32; приблизительно то же—въ стр. 28)".

Одна ужъ эта разница въ выраженіяхъ: gamanrúnar, gaman (Höv. 130, 99) и ofgaman (Sdm. 32), говоритъ о новой этической эрѣ. Занявъ, такимъ образомъ, опредѣленно враждебную позицію по отношенію къ мірской любви, христіанская мораль могла въ извѣстной степени парализовать развитіе мансанга. Но и эту опасность не слѣдуетъ преувеличивать: нравственныя основы христіанства тутъ, какъ и вездѣ, не укоренялись въ психикѣ широкихъ массъ. Можно даже думать, что, будь конфликтъ чисто моральнымъ, сравнительно терпимая исландская церковь не стала бы преслѣдовать мансанга. Острота вопроса коренилась скорѣе въ религіозныхъ воззрѣніяхъ. Изъ Гюлфагиннингъ, гл. XXIV, мы узнаемъ, что мансангъ имѣлъ ближайшее отношеніе къ весеннему культу вановъ: „Фрейя—прекраснѣйшая изъ богинь... Ей очень нравился мансангъ; къ ней хорошо взывать о любви (til ásta)". Если мансангъ нравился Фрейѣ, то этого одного уже было достаточно, чтобы онъ не нравился епископу. И, дѣйствительно, про св. Іона Холарскаго разсказывается: „Онъ не хотѣлъ слушать, какъ произносились любовныя пѣсни или строфы (mansöngskvaedhi edha vísur), и не позволялъ (другимъ) слушать (цит. Меб. ук. соч. стр. 44)". Насколько епископское запрещеніе оказывалось дѣйствительнымъ, мы, къ сожалѣнію, не знаемъ. Врядъ ли церковь обладала достаточнымъ вліяніемъ, чтобы въ корнѣ пресѣчь народное творчество. Но зато въ ея рукахъ было мощное средство, которымъ она могла мѣшать его сохраненію: это — письменность. Носителями ея въ Исландіи, въ значительной степени, являлись клирики, среди коихъ, вѣроятно, было немало сторонниковъ идеологіи св. Іона. Въ подобныхъ кругахъ мансангъ не могъ разсчитывать на запись. Но одного этого обстоятельства врядъ ли достаточно, чтобы объяснить нынѣшнее жалкое состояніе матеріала. Во-первыхъ, далеко не всѣ sagnamenn были клириками, а, во-вторыхъ, клирики въ Исландіи ближе стояли къ мірянамъ, чѣмъ въ какой-либо другой странѣ. Ниже мы увидимъ, что другіе, болѣе важные факторы вліяли на судьбу нашихъ памятниковъ.

До сихъ поръ мы пытались выяснить положеніе любовной поэзіи въ свободныхъ земледѣльческихъ общинахъ Норвегіи и Исландіи. Теперь переходимъ, такъ сказать, отъ земщины къ опричнинѣ, къ придворнымъ норвежскимъ отношеніямъ.

Дворъ норвежскихъ королей—второй послѣ Исландіи очагъ старо-скандинавской литературы. Но и тутъ главное культурное ядро составляли знатные норвежскіе, а потомъ исландскіе землевладѣльцы, т.-е. тѣ самые элементы, которые задавали тонъ на мѣстахъ. Поэтому мы не удивимся, если не встрѣтимъ особой разницы между этикой двора и любой зажиточной мызы, особенно же, въ начальный періодъ королевства. Какъ тамъ, такъ и тутъ мансангъ преслѣдуется наряду съ

другими публичными проявленіями чувства, какъ опороченье добраго имени адресата, не какъ актъ позорный самъ по себѣ.

Характеренъ эпизодъ, переданный сагой о скальдахъ Харалда Прекрасноволосаго. Однажды король со своей дружиной во время обычнаго объѣзда посѣтилъ дворъ одной своей родственницы, богатой вдовы. Тутъ были и королевскіе скальды, Аудунъ Илласкэлда, Алвиръ Хнуфа и Торбьарнъ Хорнклофи (Тьодолфъ Хвинверски былъ тогда въ отпуску въ своей вотчинѣ); на пиру они сидѣли на почетныхъ мѣстахъ. Сама вдова разливала медъ; она была женщиной красивой и статной. И вотъ, когда она подошла къ Аудуну, тотъ взялъ ее за руку и произнесъ строфу (vísa); затѣмъ онъ просилъ ее о ночномъ свиданіи. То же произошло съ Алвиромъ и Торбьарномъ, причемъ каждый изъ нихъ сочинилъ по строфѣ [1]). Вдова притворно согласилась на свиданіе, назначила имъ всѣмъ разное время и ухитрилась запереть ихъ въ разныхъ частяхъ своего двора, послѣ чего созвала всю дружину и принесла жалобу королю. Харалдъ немедленно приговорилъ всѣхъ троихъ къ смертной казни и только по настоятельной просьбѣ дружинниковъ замѣнилъ казнь изгнаніемъ. Правдивъ ли этотъ анекдотъ, мы, конечно, не знаемъ, но это для насъ и не важно: важна идеологія его породившая. Король, родственникъ оскорбленной дамы, не могъ, по общему мнѣнію, поступить иначе, чѣмъ ярлъ Атли, чѣмъ бондъ Оттаръ (см. выше), чѣмъ многіе другіе.

Это, разумѣется, не мѣшало ему при случаѣ самому сочинять любовныя пѣсни, напримѣръ, въ честь Сньофридъ, финской дѣвушки, которую онъ горячо любилъ. Какъ видимъ, и тутъ мансангъ оставался правомъ сильнаго, ничуть не умаляющимъ престижа автора. Какъ такое положеніе придворнаго мансанга отражалось на его распространеніи и, ergo, на сохраненіи, явствуетъ изъ слѣдующаго факта: изъ всѣхъ любовныхъ пѣсенъ, несомнѣнно слагавшихся при дворахъ, цѣликомъ сохранились только висы королей. Неудивительно: король вѣдь былъ единственнымъ мансангсскальдомъ, на котораго не было управы. Какъ таковой, онъ могъ безбоязненно повѣрять свои сочиненія широкой публикѣ, а это въ эпоху, почти лишенную письменности, было единственнымъ залогомъ сохраненія. Мы уже говорили, въ какомъ жалкомъ видѣ мы находимъ любовныя висы скальдовъ Харалда. Если же, при всемъ томъ, нѣкоторыя произведенія королевской музы дошли до насъ въ фрагментарномъ видѣ, то тутъ сыграли роль причины другого порядка, о которыхъ рѣчь будетъ ниже.

Короли Норвегіи, почти всѣ одаренные поэтическимъ талантомъ, не стѣснялись пользоваться своей привилегіей. Больше всего любовныхъ стиховъ сохранилось отъ Олафа Святого. Между его царствованіемъ (1015—30 г.) и временемъ Харалда Прекрасноволосаго (863—93 г.) прошло слишкомъ 100 лѣтъ, въ теченіе которыхъ мансангъ непрерывно

---

[1]) Строфы эти, къ сожалѣнію, настолько попорчены, что ихъ содержаніе ускользаетъ отъ насъ.

культивировался; отъ этого времени сохранилось наибольшее количество памятниковъ. Тѣмъ не менѣе, воззрѣнія двора на мансангъ мало ушли впередъ съ того времени. Застарѣлая нетерпимость хорошо иллюстрируется разсказомъ саги (Fms V, 173) о скальдѣ, Оттарѣ Черномъ (с. 1022). Этотъ Оттаръ долго жилъ при дворѣ Олафа Шведскаго, гдѣ сложилъ пѣсню въ честь королевны Астридъ. Въ шведскомъ обществѣ это, повидимому, не произвело скандала, такъ какъ Оттаръ продолжалъ оставаться въ Упсалѣ даже послѣ вѣнчанія Астридъ съ королемъ Олафомъ Святымъ (1019 г.) до самой смерти своего покровителя (1022 г.). Между тѣмъ, Олафъ-конунгъ Харалдсонъ былъ очень недоволенъ пѣсней, сложенной про его жену, тѣмъ болѣе, что она получила большое распространеніе (thvíat kvaedhit var mjök kvedhit). Терпѣніе его окончательно лопнуло, когда Оттаръ возымѣлъ смѣлость самолично явиться въ Кунгахеллу. Намедленно онъ былъ посаженъ подъ стражу, и король Олафъ обѣщалъ казнить его на слѣдующій день. Всякій, кто зналъ этого своеобразнаго „святого", былъ увѣренъ, что такое обѣщаніе онъ сдержитъ съ удовольствіемъ. Такъ бы дѣло и кончилось, если бы Оттаръ былъ простымъ человѣкомъ, побродягой безъ рода, безъ племени. Но Оттаръ былъ далеко не первый встрѣчный; дядей ему приходился самъ Сигхватъ Тордарсонъ, прославленный скальдъ, дипломатъ и воинъ, крестный отецъ наслѣдника и stallari [1]) короля. И вотъ дядя посѣтилъ племянника въ тюрьмѣ, выслушалъ драпу (?) объ Астридъ, нашелъ нѣкоторыя выраженія не подходящими и приказалъ за ночь, во-первыхъ, исправить, что слѣдуетъ, а, во-вторыхъ, сложить драпу въ честь Олафа. Оттаръ исполнилъ и то, и другое и, когда на слѣдующій день Олафъ приказалъ ему произнести стихъ о королевѣ, „такъ какъ теперь она должна услышать свою хвалу (hródhr sinn)", онъ прочиталъ обѣ пѣсни подрядъ. Вторая, повидимому, польстила Святому и онъ сказалъ: „Лучше всего будетъ, Оттаръ, если ты примешь отъ меня свою голову въ награду за драпу". Оттаръ отвѣтилъ: „Нравится мнѣ подарокъ, хоть голова и не красива". Мы оставляемъ подробности всецѣло на совѣсти разсказчика [2]). Для насъ важенъ только тотъ фактъ, что мансангсскальдъ, будь онъ даже авторомъ самаго безобиднаго панегирика, былъ „повиненъ смерти", что это было нравственной аксіомой, въ которой никто не подумалъ бы усомниться. Понятно, что пѣсня Оттара о королевѣ была изъята

---

[1]) Высшій придворный чинъ.

[2]) Это сомнѣніе въ исконности деталей мѣшаетъ намъ использовать въ нашихъ цѣляхъ конецъ эпизода; приводимъ его для полноты изложенія, предоставляя его на судъ читателя. Астридъ награждаетъ Оттара кольцомъ. Король говоритъ: „Похоже на то, будто ты не можешь удержаться, чтобы не показать своего расположенія (vinfaengi)!" Астридъ отвѣчала: „Не надо упрекать меня въ этомъ, государь! если (букв. хотя) я хочу заплатить за свой панегирикъ (launa lof mitt), какъ ты за свой".— Мы не увѣрены, не есть ли эта двусмысленная игра понятіями на границѣ между панегирикомъ и объясненіемъ въ любви, между lauzor и drudaria, прибавка саги, коренящаяся въ психологіи XII в.

изъ употребленія и до насъ не дошла, въ то время какъ отъ его Höfuðhlausn (= „освобожденіе головы") осталось цѣлыхъ 20 строфъ.

Послѣ Олафа прекращаются даже упоминанія о творцахъ, какъ придворнаго, такъ и исландскаго мансанга, кромѣ королей, несмотря на то, что во времена Магнуса Добраго и Харалда Суроваго (1035—66 г.) придворная поэзія переживала эпоху расцвѣта. Ниже мы увидимъ, что именно въ эту эпоху появились зачатки будущаго самостоятельнаго развитія мансанга. Отъ обоихъ королей сохранилось нѣсколько висъ и остатокъ мансангсдрапы.

Послѣ смерти Харалда (1066 г.) наступаетъ при Олафѣ Спокойномъ (1066—93 г.) тридцатилѣтній періодъ упадка поэзіи скальдовъ. Отъ этого времени у насъ нѣтъ не только памятниковъ, но и упоминаній о мансангѣ. Но даже и по оживленіи дѣятельности скальдовъ, при Магнусѣ Босоногомъ (1093—1103 г.), положеніе не мѣняется: всѣ сохранившіяся мансангсвисы принадлежатъ самому Магнусу. Затѣмъ традиція опять окончательно прерывается вплоть до такъ называемаго 1-го исландскаго возрожденія. Епископомъ Бьярни Колбейнссономъ (1188—1222 г.) открывается для насъ новая эра мансанга. Такимъ образомъ, пробѣлъ въ исторіи мансанга продолжается отъ са. 1030 г. (смерть Ол. Св.) до са. 1188 г., т.-е. слишкомъ полтораста лѣтъ. Среди этой пустыни рѣдкими оазисами мелькаютъ королевскія строфы. Этихъ вѣхъ далеко недостаточно для того, чтобы получить точную картину развитія мансанга. А, между тѣмъ, какъ разъ въ эту эпоху мансангъ пережилъ сильную эволюцію, которая намъ, за недостаткомъ связующихъ звеньевъ, кажется почти что революціей. Несомнѣнно, что мансангъ послѣ пробѣла сильно отличается отъ прежняго, что въ немъ произошла какая-то перемѣна. Литературный характеръ перемѣны мы постараемся въ свое время выяснить. Теперь же отмѣтимъ только, что литературной эволюціи сопутствуетъ переломъ въ воззрѣніяхъ общества на любовь и ея поэзію (?).

Эпизодъ начала XII в. (са. 1112—1118 г.) показываетъ намъ новыя отношенія въ уже сложившемся видѣ, приводитъ насъ, такъ сказать, на готовое. При дворѣ Еустейна-конунга Магнуссона (1122 г.) жилъ скальдъ, по имени Иваръ Ингимундарсонъ, представитель новой школы поэтовъ. Этотъ Иваръ былъ обиженъ роднымъ своимъ братомъ, вѣроломно отнявшимъ у него горячо любимую невѣсту, Оддню Іоансдоттиръ. Съ тѣхъ поръ Иваръ пребывалъ въ неутѣшномъ горѣ, а король Еустейнъ всячески старался его утѣшить и ежедневно призывалъ къ себѣ, чтобы поговорить объ Оддню и тѣмъ разогнать тоску. Мы, только что вернувшіеся изъ временъ Олафа и Харалда, нехотя диву даемся: да подлинно ли это норвежскій дворъ? Только что мы видѣли, какъ скальды своими щитами, тѣлами своими прикрывали короля при Стикластадиръ, какъ Тормоддъ, пѣвецъ черныхъ бровей, вынимая изъ собственной груди стрѣлу съ обрывками жилъ, говорилъ со смѣхомъ: „Хорошо кормилъ насъ король: жирны наши жилы!" Откуда же взялся этотъ конунгъ, по цѣлымъ днямъ бесѣдующій о

любовныхъ невзгодахъ? Откуда этотъ скальдъ, пассивно хнычущій объ утерянной дѣвушкѣ? Чьи они дѣти? Чьи они внуки?

Ставя вопросъ относительно происхожденія новыхъ отношеній, мы, за неимѣніемъ точныхъ литературныхъ индицій, принуждены прибѣгнуть къ исторической перспективѣ. Мы думаемъ, что отмѣченный нами переломъ не могъ быть совершенъ собственными средствами, путемъ одной только внутренней эволюціи. Въ самомъ дѣлѣ, вспомнимъ, какое время переживала тогда Норвегія. Эпоха викинговъ, такъ долго тормозившая культурныя сношенія съ материкомъ, усиліями ряда королей, въ особенности Олафа Спокойнаго (1093 г.), была ликвидирована. Норвегія и Исландія начинаютъ принимать участіе въ умственной жизни остальной Европы. А тамъ въ это время бушуетъ потокъ крестовыхъ походовъ, переплетаются племена и культуры. Скандинавы были втянуты въ это chassé-croisé идей и настроеній. Мудрено ли, что родной братъ Сигурда Крестоносца, Eустейнъ Магнуссонъ, проникся влюбленной атмосферой южныхъ дворовъ и допустилъ ее въ свои палаты. Эротическая поэзія, повидимому, усиленно развивалась именно при дворѣ Eустейна, если даже благочестивый stallari этого короля, Ейнаръ Скуласонъ, несмотря на свой духовный санъ, позволялъ себѣ воспѣвать двухъ дамъ, Ióreidhr и Sólborg, въ стихотвореніяхъ, отъ которыхъ сохранилось лишь 3 неясныхъ отрывка.

Созданія новыхъ литературныхъ формъ мы пока еще не можемъ наблюдать, хотя сильный притокъ литературно-научнаго матеріала засвидѣтельствованъ именно въ это время. Но, по мѣрѣ приближенія къ XIII в., новая атмосфера все сгущается, и мансангъ поднимаетъ голову. Авторъ „Малсхаттаквэди“ (XII/XIII в.) первый отмѣчаетъ появленіе новаго настроенія: „Въ прежнее время любовная тоска не была всеобщимъ бѣдствіемъ“ (Ekki vardhat fordhum farald). Въ концѣ XII в. мансангъ уже, безъ сомнѣнія, становится полноправнымъ литературнымъ элементомъ. Епископъ Оркнэйскій, Бьярни Колбейнссонъ, не стѣсняется открыто выступать въ качествѣ мансангскальда. Если мы вспомнимъ, какъ относился къ мансангу епископъ Іонъ Холарскій (см. выше), то ясно увидимъ огромный путь, пройденный общественнымъ мнѣніемъ за сто лѣтъ. Нравственныя понятія высшаго общества все болѣе формируются подъ вліяніемъ новыхъ этическихъ идеаловъ континентальнаго рыцарства. Мы видѣли, какой неудачей окончилась въ XI в. попытка Оттара Чернаго и Астридъ разыграть при норвежскомъ дворѣ роли менестреля и его дамы: хвалебная пѣснь о королевѣ чуть не стоила жизни автору. Теперь, вначалѣ XIII в. (1216 г.), Гаутландскій ярлъ, Хаконъ Галинъ, самъ проситъ Снорри Стурлусона сочинить пѣсню въ честь его жены, Кристинъ [1]).

---

[1]) Намъ могутъ замѣтить, что уже при Харалдѣ Суровомъ (полов. XI в.) Снеглу-Халли сочинилъ вису о королевѣ по приказу короля; но Снеглу-Халли былъ шутъ, къ которому нельзя было серьезно относиться, какъ къ мансангскальду. Сдѣлавъ эту важную оговорку, мы готовы признать, что время Харалда Суроваго въ этомъ, какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ случаяхъ, является предтечей новой эры въ исторіи мансанга.

Неудивительно, что именно въ эту терпимую эпоху окончательно развились и окрѣпли тѣ формы мансанга, въ которыхъ онъ продолжалъ жить за предѣлами разбираемой нами эпохи. Но не менѣе ясно, что развитіе, распространеніе и сохраненіе мансанга регулируются не только смѣною этическихъ нормъ. Они въ гораздо большей степени находятся въ зависимости отъ эволюціи литературно-эстетическихъ воззрѣній эпохи, въ связи съ которыми мы и постараемся ихъ разсмотрѣть.

§ 4. Мансангъ и литературные вкусы.

Огромное большинство старо-скандинавскихъ стихотворныхъ произведеній дошло до насъ, какъ извѣстно, въ составѣ сагъ, разсказчики которыхъ любили пересыпать прозаическій текстъ стихотворными вставками. Поэтому наша традиція всецѣло находится въ зависимости отъ вкусовъ этихъ sagnamenn и ихъ слушателей, такъ какъ ими опредѣлялся выборъ матеріала. Первыхъ профессіональныхъ sagnamenn мы застаемъ въ XI в. при дворѣ Харалда Суроваго, т.-е. въ такой обстановкѣ, литературные вкусы которой вполнѣ ясны для насъ. Прежде всего, мы можемъ констатировать, что эта обстановка была весьма неблагопріятна для сохраненія народнаго мансанга. Середина XI в. есть періодъ наибольшаго развитія поэзіи придворныхъ скальдовъ, наивысшаго расцвѣта искусственной формы. Старая поэзія находится въ загонѣ и испытываетъ на себѣ вліяніе придворной: тѣ пѣсни Эдды, сложеніе которыхъ по другимъ признакамъ относится къ XI в. (напримѣръ, Helgakv. Hund. I, Hymiskv., Atlakv.) содержатъ болѣе всего придворныхъ чертъ въ стилѣ и метрикѣ. При дворѣ же Харалда, гдѣ самъ король былъ искуснѣйшимъ скальдомъ и особенно цѣнилъ „правильную“ поэзію, народныя пѣсни не могли имѣть успѣха, ни сами по себѣ, ни въ составѣ сагъ. Да и сами первые sagnamenn, если судить по Халдору, сыну Снорри Жреца, принадлежали къ высшему исландскому обществу, которое не только раздѣляло, но и опредѣляло вкусы двора. Но, помимо своей упрощенной формы, народный мансангъ могъ имѣть и спеціальныя свойства, которыя дѣлали его антипатичнымъ для просвѣщенныхъ круговъ. Мы имѣемъ нѣкоторыя, хотя и не вполнѣ доказательныя индиціи того, что эротика низшихъ классовъ своею непристойностью и грубостью шокировала высшіе. Эта разница въ классовой психологіи сказалась, повидимому, въ томъ мѣстѣ Völsa-thátt'a, гдѣ подчеркивается разница въ отношеніи двухъ дѣвушекъ, дочери бонда и служанки, къ безобразному фаллическому фетишу. Хозяйская дочь отнеслась къ нему пренебрежительно, но все же рѣшилась послѣдовать домашнему обычаю, взяла его въ руки съ нѣкоторой брезгливостью (heldr taept) и сказала

строфу"... (Въ этой строфѣ она клянется Гефьонъ и прочими богами, что прикасается къ нему противъ воли)... „Служанка взяла его съ большой нѣжностью, прижала его къ себѣ, обняла и произнесла строфу", въ которой она признала себя горячей поклонницей этого фетиша [1]). Прибавимъ къ сему показаніе Кормакссаги, изъ коего явствуетъ, что сложеніе непристойныхъ стиховъ являлось позорящимъ для человѣка высшаго круга.

Сага повѣствуетъ о томъ, какъ соперники Кормака желаютъ унизить его въ глазахъ Стейнгердъ, приписавъ ему грубо-эротическое стихотвореніе; для сочиненія этого послѣдняго они привлекаютъ человѣка низкаго званія, бродячаго парня (göngusveinn), и заговоръ ихъ вполнѣ удается: „Стейнгердъ приходитъ въ такой гнѣвъ, что не хочетъ больше слышать имени Кормака" [Kormakss. cap. XX].

Стейнгердъ выражала въ данномъ случаѣ взгляды среды на грубый мансангъ, такъ какъ нигдѣ не видно, чтобы она съ такимъ же негодованіемъ относилась къ другимъ любовнымъ пѣснямъ Кормака. Обиліе такихъ грубыхъ пѣсенъ, вѣроятно, и создало простонародному мансангу репутацію, разъ навсегда закрывшую ему двери саги. Вѣдь sagnamenn цензуровали и пѣсни скальдовъ, если тамъ, въ видѣ исключенія, попадались непристойности. Такъ поступаетъ, напримѣръ, авторъ Халлфредарсаги: „Произнесъ онъ (Халлфредъ) нѣсколько висъ, которыхъ нѣтъ нужды помѣщать (eigi er thörf art rîta) съ мансангомъ на Колфинну и неприличными словами (úsoemdhar-ordhum) по адресу Гриса (ея мужа)". Въ народной формѣ такія висы были, вѣроятно, въ большинствѣ. Только такъ и можно объяснить тотъ фактъ, что даже въ XII в., когда со времени Гисла и Ивара, народная форма опять стала въ чести, когда собиралась Эдда, когда въ моду стали входить fornaldarsögur, цитировавшія народныя пѣсни, — что даже въ эту эпоху и въ этихъ памятникахъ мы не встрѣчаемъ записей народнаго мансанга [2]).

Что касается древнѣйшихъ, королевскихъ и исландскихъ сагъ, то разсказчики ихъ были стѣснены еще и условіями самого жанра: стихотворныя вставки помѣщаются въ сагѣ только какъ рѣчи дѣйствующихъ лицъ; а эти послѣднія принадлежатъ, обычно, къ высшимъ сословіямъ [3]). Всѣхъ перечисленныхъ условій оказалось доста-

---

[1]) Контекстъ Валса-татта, надо сознаться, нѣсколько противорѣчитъ (особ., въ строфѣ хозяйскаго сына) нашему выводу. Но какое же различіе, кромѣ соціальнаго, могло побудить автора вложить въ уста двухъ молодыхъ дѣвушекъ столь разныя рѣчи? Если бы онъ имѣлъ въ виду отвращеніе молодой фермерши къ язычеству, онъ не заставилъ бы ее тутъ же клясться языческими богами. Поэтому-то мы и привели данное мѣсто, какъ примѣръ не религіозныхъ, а эстетическихъ воззрѣній.

[2]) Весьма характерно, что разобранный выше Danz замаскированъ подъ лаусавису и вложенъ, правда, довольно неудачно въ уста Ана Богсвейги.

[3]) Виса о старухѣ только потому и сохранилась, что она примѣнена къ Инголфу Торстейнссону.

точно для того, чтобы изгнать изъ письменности простонародную любовную лирику, сущность которой остается скрытой отъ насъ.

Какова же была судьба мансанга въ придворной формѣ? Мы уже знаемъ, что норвежскій придворный мансангъ почти въ однихъ лѣтахъ съ норвежской исторіей, ибо засвидѣтельствованъ уже при Харалдѣ Прекрасноволосомъ. Для того, чтобы произведеніе могло пережить весь долгій періодъ устной традиціи до введенія и примѣненія латинскаго алфавита, т.-е. по меньшей мѣрѣ до половины XII в., ему прежде всего необходимо широкое распространеніе. Нужно, чтобы стихотвореніе не только было рецитировано передъ большимъ количествомъ слушателей, но и многократно повторялось и переходило изъ устъ въ уста, короче сказать, чтобы оно пришлось по вкусу публикѣ. Но была ли любовная поэзія такимъ любимымъ жанромъ при норвежскихъ дворахъ эпохи устной традиціи? Объ этомъ наши источники умалчиваютъ, въ то время какъ они не устаютъ говорить о колоссальномъ успѣхѣ другихъ жанровъ, въ особенности же, героической драпы[1]). Придворное общество жило государственными, т.-е., по тогдашнимъ условіямъ, военными интересами. Поэтому дружинный эпосъ и доминируетъ въ этихъ кругахъ. Дружинная же поэзія вся состоитъ изъ общественныхъ мотивовъ; личнымъ элементамъ предоставлено мало мѣста, въ то время какъ мансангъ занимаетъ діаметрально противоположную позицію. Естественно, что при томъ уклонѣ вкусовъ, который характеризуется массовымъ производствомъ дружинныхъ драпъ, любовная лирика не могла развиться особенно пышно.

Обратное, но аналогичное отношеніе мы наблюдаемъ при провансальскихъ дворахъ. Всесильная мода на любовную канцону оттѣсняетъ общественную поэзію на задній планъ, ставитъ ее въ зависимое положеніе. Sirventes es dictatz que s servich al may de vers o de chanso en doas cauzas: la una cant al compas de las coblas, l'autra cant al so (Las leys d'Amors). Можно сказать, что мансангъ такъ относится къ дружинному панегирику, какъ сирвентесъ—къ концонѣ. Мансангъ всецѣло находится подъ вліяніемъ героической придворной поэзіи и al compas de las coblas, т.-е. въ строеніи строфъ, и въ строеніи пѣсни, и въ стилѣ. Девять десятыхъ нашего матеріала написано дроттквэтомъ, который самымъ названіемъ своимъ обличаетъ свое происхожденіе[2]). Въ отношеніе расположенія словъ, примѣненія kenningar, tvíridhit и stal (вводное предложеніе), границъ фразъ и т. д. мансангъ устной эпохи ничѣмъ не отличается отъ остальной придворной поэзіи. Мало того, онъ не выработалъ ни одного самостоятельнаго вида пѣсенъ: drápa и lausavísa — единственно засвидѣтельствованныя формы.

Аналогію съ канцоной и сирвентесомъ можно провести и дальше, такъ какъ она распространяется и на содержаніе. Любимый жанръ привлекаетъ къ себѣ всеобщее вниманіе творцовъ и слушателей и по-

---

[1]) Drápa—хвалебная пѣснь, панегирикъ.

[2]) Дроттквэтъ (отъ dróttr—дружина)—„дружинный размѣръ".

этому чаще и подробнѣе обсуждается и критикуется. Въ результатѣ этого обмѣна мнѣніями вкусы все болѣе опредѣляются, вырабатывается прочная традиція. Художественныя требованія становятся все больше; все меньше простора предоставляется индивидуальнымъ особенностямъ. Такъ въ Провансѣ тенцона, въ Норвегіи драпа стали жанрами условными, съ минимальными отличіями въ ситуаціи и образахъ. Второстепенный же жанръ гораздо свободнѣе въ отношеніи содержанія. Онъ является средствомъ для выраженія этого содержанія, а не эстетической самоцѣлью. Поэтому-то онъ и пользуется первой попавшейся, т.-е. наиболѣе усвоенной, наиболѣе модной формой. Но реальные факты, вызвавшіе его появленіе, продолжаютъ жить въ немъ во всемъ своемъ разнообразіи. Поэтому сирвентесъ и мансангъ гораздо разнообразнѣе въ области ситуацій, чѣмъ канцона и героическая драпа. Конвенціональная любовная лирика совершенно немыслима въ условіяхъ разбираемой нами эпохи, какъ не могло быть конвенціональнаго сирвентеса въ Провансѣ.

Если, такимъ образомъ, вкусы времени, хотя бы въ одномъ отношеніи давали извѣстный просторъ мансангу, то съ другой стороны они же тормозили его развитіе, по крайней мѣрѣ, при дворѣ. Съ непрестаннымъ до середины XI в. повышеніемъ спроса на героическую поэзію повышается и bragarlaun (награда за пѣсню). Драпа стала выгодной статьей дохода. Méditant un sonnet, médite un évêché: изукрашенные щиты, золотыя запястья, драгоцѣнныя одежды, цѣлые корабли назначаются въ награду удачному панегиристу. Сообразно со спросомъ растетъ и предложеніе; панегирическая поэзія жадно поглощаетъ наличныя творческія силы, отвлекая ихъ отъ другихъ жанровъ. Ибо придворный скальдъ не охотникъ до безплатныхъ пѣсенъ; онъ „быстро творитъ во славу князя, но скупъ на слова передъ скрягой“ [1]). Вѣдь не для забавы совершаетъ онъ долгій путь изъ Исландіи въ Норвегію: главная цѣль его — обогащеніе, всякая его драпа — „Vellekla“ [2]). Даровой поэзіей онъ занимается въ часы досуга, зимой въ родной Исландіи, лѣтомъ во время плаванія. Работаетъ онъ при этомъ обычными метрическими и стилистическими пріемами, и такимъ путемъ возникаетъ поэзія придворная по внѣшности, но исландская по ситуаціямъ и образамъ.

Нарисованное нами положеніе мансанга держится въ теченіе всего періода расцвѣта героической поэзіи скальдовъ, т.-е. до половины XI в. Вкусъ къ воинственнымъ мотивамъ естественно вытекалъ изъ настроенія придворныхъ круговъ въ то время, когда королю постоянно угрожала опасность, когдйнаа во была перманентнымъ состояніемъ. Къ серединѣ XI в. королевство достигло высшаго могущества при Магнусѣ и Харалдѣ (1035—66 г.). Войны продолжаются, и дружинная поэ-

---

[1]) Emk hrathkvethr hilme at maera, en glapmáll of gloeggvinda (Egill Skalla grímsson, Arinbjarnarkvidha 1).

[2]) Vellekla — „Недостатокъ въ деньгахъ“. Такъ озаглавилъ Ейнаръ Скалагламъ свою драпу въ честь Хакона Ярла.

зія процвѣтаетъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, при этомъ дворѣ, болѣе увѣренномъ въ завтрашнемъ днѣ, чѣмъ предшествующіе, начинаетъ появляться новый уклонъ литературнаго вкуса въ сторону болѣе мирныхъ мотивовъ. Такъ въ моду входитъ юмористическая поэзія, которой покровительствуетъ Харалдъ Суровый; большимъ успѣхомъ пользуется забавникъ Снеглу-Халли. Новое направленіе, повидимому, отразилось и на любовной поэзіи. Въ творчествѣ самого Харалда и его скальдовъ мы находимъ зачатки того, что должно было пышно расцвѣсти впослѣдствіи.

Но главныя перемѣны въ развитіи мансанга падаютъ въ тотъ пробѣлъ, о которомъ была рѣчь въ предыдущемъ параграфѣ. Время отъ са. 1066—1200 г. было наиболѣе благопріятно для освобожденія мансанга изъ-подъ ига дружинной поэзіи. Со времени Олафа Спокойнаго дворъ все меньше являлъ видъ дружины. Придворная поэзія еще не находитъ въ себѣ силъ для новыхъ темъ и почти замолкаетъ. Сообразно съ этимъ героической драпѣ становится трудно удержать въ полной мѣрѣ гегемонію своей формы. Съ другой стороны, и мансангъ пока еще недостаточно развитъ, чтобы сразу выработать новые пріемы. Но къ серединѣ XII в. литературные вкусы начинаютъ испытывать сильное вліяніе со стороны континентальной письменности. Постепенно появляются рыцарскіе романы и произведенія античныхъ поэтовъ. Подъ ихъ вліяніемъ романическія темы получили право гражданства въ старо-скандинавской литературѣ. Между новыми сюжетами и туземнымъ мансангомъ несомнѣнно устанавливалась аналогія. „Въ этой книгѣ“, говоритъ Іонссага о „Посланіяхъ“ Овидія, „заключается великій мансангъ“. Пѣсни, которыя Тристанъ поетъ Изольдѣ въ Тристамссагѣ, названы „мансангомъ“ (см. Mogk. Gesch. d. norw.-isl. lit. 315). Поклонники континентальной литературы должны были нѣсколько иными глазами глядѣть на мансангъ, чѣмъ ихъ предки. Мансангъ становился полноправнымъ жанромъ и немедленно же начиналъ развертываться, т.-е. вырабатывать самостоятельныя формы. Такъ, къ старымъ видамъ, мансангсдрапѣ и мансангсвисѣ, прибавляется исподволь развившаяся литературная единица, формальный мансангъ, сущность котораго мы освѣтимъ въ своемъ мѣстѣ. Если несомнѣнно, что его развитіе находится въ связи съ интересомъ къ романической прозѣ, то прямой связи съ континентальной лирикой установить не удается. Тѣ немногія сходства, которыя можно отмѣтить, свидѣтельствуютъ развѣ только объ аналогичномъ развитіи, но не о заимствованіи.

Далѣе исторія мансанга продолжаетъ итти въ ногу съ общимъ развитіемъ старо-скандинавской поэзіи. Первый исландскій Ренессансъ захватываетъ и мансангъ: появляются попытки возродить старую мансангсвису, поддѣлаться подъ ея тонъ. Но неудачная поддѣлка явственно обнаруживаетъ черты новой эпохи. Víglundarsaga—это сентиментальный романъ, стилизованный подъ бытовую сагу. Ея lausavísur вполнѣ ей соотвѣтствуютъ: не понимая ряда важнѣйшихъ формаль-

ныхъ особенностей старой висы, онѣ, кромѣ того, вносятъ и въ содержаніе черты современной имъ литературы.

Изъ двухъ видовъ мансанга этой эпохи, формальнаго мансанга и архаизирующей лаусависы, первый оказался болѣе живучимъ. Стилизованныя висы умерли вмѣстѣ со стилизованной сагой. А формальный мансангъ надолго пережилъ поэзію скальдовъ, войдя въ качествѣ постояннаго формальнаго элемента въ составъ римъ [1]). Большая часть этого матеріала выходитъ, такимъ образомъ, за предѣлы нашего изслѣдованія и мы ограничимся тѣмъ, что постараемся нѣсколько освѣтить его зарожденіе и первые шаги.

III. ВИДЫ МАНСАНГА.

§ 5. Мансангсдрапа.

Въ томъ, что форма драпы [2]) примѣнялась къ мансангу, сомнѣваться не приходится. Fms II, 154: „... и сталъ онъ (Инголфъ) сочинять мансангсдрапу (yrkja mansöngsdrápu) въ честь Валгердъ (Оттарсдоттиръ)". Но до насъ не дошло ни одного стиха такой поэмы, которую мы могли бы съ достовѣрностью признать мансангдрапой. Мы не беремся утверждать, что на современниковъ производила впечатлѣніе мансанга такъ называемая Snaefrídhardrápa, отъ которой сохранилась 1 строфа и которую Харалдъ-конунгъ Харфагри сочинилъ будто бы въ честь покойной возлюбленной своей, финской дѣвушки, Снэфридъ, той самой, которая, по выраженію Малсхаттаквэди, „свела съ ума Харалда". Строфа эта издана Ф. Іонссономъ (Den norsk-islandske skjaldedigtning, 5. Kb. o. Krist. 1908). Мы предлагаемъ нѣсколько отличное чтеніе:

1. Hneggi [berk ok ae ugg]
ótta (hlýdhi mér drótt);

5. Dröpu laetk ór Dvalins greip [1])
dynja; medhan framm [2]) hrynr,

[1]) „Рука Двалина" — необъяснимая kenning, т. к. соотвѣтствующій мнѣ о карликѣ Двалинѣ неизвѣстенъ (м. б. = „грудь", „сердце"?). — [2]) рукоп.: framr.—

[1]) Rímur—поэтическій жанръ, берущій начало въ XIV в. подъ вліяніемъ латинскихъ гимновъ. Отъ драпъ онѣ отличаются, главнымъ образомъ, перекрестной риѳмой, отъ народныхъ балладъ—аллитераціей.

[2]) Драпа—крупнѣйшая поэтическая единица скальдовъ; правильная драпа состоитъ изъ зачала (upphaf), снабженной припѣвомъ (stef) главной части (stefjabálkr) и заключенія (slaemr).

[3]) dána vekka dróttins mey: drauga á kerlaug.

[7]) [rekkum býdhk Regins drykk[3]) réttan][4]) af bragar stétt[5]).

[3]) „Напитокъ карлика“—„поэзія“. Напитокъ вдохновенія, Odhrœrir, былъ приготовленъ карликами (см. Braga rœdhur LVII). — [4]) Мы читаемъ, какъ и Іонссонъ: hrynr... af bragar stétt; но пріемлемо и: bydhk... af br. st., что еще упрощаетъ стиль.—[5]) „Мѣсто поэтическаго творчества“—„грудь“, „сердце“.

„Прогоняю я робость и страха никогда не чувствую. Внимай мнѣ, дружина! Не воскресить мнѣ дочери властителя датчанъ. Она—на пиру мертвецовъ [1]). Драпу я заставляю звучать изъ „руки Двалина“ (?); пока она съ шумомъ выливается изъ груди, я подношу воинамъ истинную (вѣрнѣе: правильную) поэзію“.

Какъ показываютъ полустихи 5 и 8, мы имѣемъ передъ собой зачало правильной драпы въ размѣрѣ hálfhnept [2]). Хатталауса (отсутствіе внутренней риѳмы) въ 3-мъ полустихѣ можетъ быть устранена безъ большого насилія надъ текстомъ, если читать:

dána vekka dróttins man.

Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ единственный стихъ, сохранившій упоминаніе о героинѣ драпы, находится въ противорѣчіи съ заглавіемъ. Невозможно, чтобы рѣчь шла о Снэфридъ: Snæfrídhr finnzka (Ol. sc. h. sap. 1), мать колдуна Рагнвалда Реттилбейни, не была ни датчанкой, ни королевной. Вѣрнѣе всего, драпа относится къ покойной королевѣ Рагнхилдъ Ейриксдоттиръ, дочери датскаго короля и матери Ейрика-Кроваваго Топора. Харалдъ обвѣнчался съ нею вскорѣ послѣ Хафрсфьордской битвы (872 г.), о чемъ пѣлъ скальдъ Торбьарнъ Хорнклофи: „Презрѣлъ островитянокъ Рогаланда и дѣвъ изъ Хардаланда и всѣхъ изъ Хейнмарка и изъ племени Халги (т.-е. изъ Халогаланда) высокородный король, женившись на датчанкѣ“. (Hkv. 14).

Итакъ, передъ нами erfidrápa (посмертный панегирикъ) на кончину жены, причемъ король посвящаетъ въ свое горе всю дружину. При такихъ условіяхъ эта „Рагнхилдардрапа“ могла считаться или не считаться мансангомъ, въ зависимости отъ того, заключалось ли въ дальнѣйшихъ стихахъ воспоминаніе о любви Харалда къ покойной королевѣ. Какъ бы то ни было, публичное выступленіе короля съ этой драпой и, въ особенности, ея серьезный тонъ много способствовали тому, что она избѣжала участи остальныхъ любовныхъ драпъ и сохранилась хоть въ отрывкѣ [3]).

Есть нѣкоторыя указанія на то, что, помимо правильной драпы, къ любовнымъ пѣснямъ примѣнялась и безприпѣвная драпа (drápa stefiaus), иначе flokkr или vísur. Это просто аггломератъ строфъ безъ

---

[1]) Букв.: larvarum habet convivium.

[2]) Háttatal 77: „При этомъ размѣрѣ бываетъ по 6 слоговъ въ каждомъ полустихѣ, но не будетъ ошибкой, если ихъ будетъ 5 или 7“. Кромѣ того, онъ отличается отъ дроттквэта (см. выше) тѣмъ, что 2-я хендингъ падаетъ на послѣдній, а не на предпослѣдній слогъ полустиха.

[3]) Можно думать, что настоящая „Снэфридардрапа“ тоже существовала, но утерялась именно потому, что носила характеръ мансангсдрапы.

какого-либо метрическаго признака пѣсни. Такъ, надо полагать, что если „Kolbrúnarvísur“ („Строфы о Чернобровой“), сочиненныя Тормодомъ о Торбьаргъ Чернобровой (Kolbrún), названы lofkvaedhi (хвалебная пѣснь), то это были не отдѣльныя строфы, а стихотвореніе со связнымъ содержаніемъ [сл., напр., Bersöglisvísur, Austrfararvísur и т. под.].

Безусловно можно утверждать это для *„Daggeislavísur“ („Строфы о Дневномъ Лучѣ“) Торда Колбейнссона и *„Eykyndilsvísur“ („Строфы о Свѣточѣ-Острова“) Бьарна Хитдэлакаппи, такъ какъ онѣ пѣлись подъ рядъ, если вѣрить сагѣ о Бьарнѣ.

„Теперь надлежитъ сказать о томъ, что однажды Бьарнъ и Тордъ затѣяли бой коней (hestathing) подлѣ Фаграскога и собралось туда множество людей со всей округи. Тогда просили Торда позабавить [народъ], и онъ не отказался. И для начала произнесъ онъ тѣ строфы, которыя онъ назвалъ „Строфами о Дневномъ Лучѣ“; онъ сложилъ ихъ о Тордисъ, женѣ Бьарна; а ее самое онъ все время называлъ „сіяніемъ земли“ (букв.: странъ, landa-ljómi). Бьарнъ съ большимъ вниманіемъ прослушалъ забаву (skemmtan) и не заставилъ просить себя о развлеченіи (skemmtanar), чтобы отвѣтить. Когда Тордъ кончилъ, началъ Бьарнъ и развлекалъ [ихъ] строфами, которыя онъ назвалъ „Строфами о Свѣточѣ Острова“ [1]). И когда онѣ кончились, спросилъ Тордъ сыновей своихъ, Арнора и Колли, какъ имъ нравится эта забава. Арноръ сказалъ: „Поистинѣ, она мнѣ не нравится, и о такихъ вещахъ не говорятъ“...

Мы привели весь этотъ отрывокъ для того, чтобы дать представленіе о характерѣ разбираемыхъ пьесъ и ихъ отличіи отъ „Снэфридардрапы“: стихотворенія эти читаются не при дворѣ, а передъ веселыми зрителями „хестатинга“; обѣ пьесы, повидимому, отнюдь не настроены на грустный ладъ; онѣ являются оскорбительными для семьи героини; такими стихами обмѣниваются враги. Всѣхъ перечисленныхъ свойствъ было достаточно для того, чтобы поэмы Торда и Бьарна до насъ не дошли; но жанръ этихъ -vísur, все-таки, нѣсколько проясняется: это — панегирикъ дамѣ. Такимъ образомъ, онѣ, какъ lofkvaedhi, соединяются въ одну группу съ „Колбрунарвисуръ“ Тормода, за которыя онъ чуть-чуть не поплатился жизнью [см. § 3].

Нельзя, какъ будто, отнести сюда же „Gamansvísur“ („Строфы радости“) короля Харалда Суроваго. Хотя по своему названію и веселому тону эта пѣсня и приближается къ только что разобраннымъ, но содержаніе ея вызываетъ нѣкоторое сомнѣніе. Дѣло въ томъ, что въ 16 сохранившихся строфахъ ни слова не говорится о любви и только припѣвъ посвященъ невѣстѣ Харалда, княжнѣ Елисаветѣ Ярославнѣ (Ellsif Jarizleifsdóttir). Поэтому мы скорѣе склонны, вмѣстѣ съ Могкомъ (Lit. gesch. 660), видѣть въ этомъ припѣвѣ начало формальнаго мансанга (см. ниже), чѣмъ во всемъ произведеніи —

[1]) Оддню—Свѣточъ Острова—жена Торда и возлюбленная Бьарна.

мансангсдрапу. Правда, не исключена возможность, что въ утерянныхъ строфахъ шла рѣчь и объ Еллисифъ, такъ какъ сохранившіяся посвящены поѣздкѣ на востокъ; но мы предпочитаемъ держаться текста.

§ 6. Мансангсвиса.

Матеріалъ достаточно обширный для общихъ выводовъ даютъ только висы. Къ сожалѣнію, въ данное время мы располагаемъ не всѣми источниками; все же для предлагаемой работы удалось использовать около 100 висъ. Всѣ онѣ переданы въ историческихъ сагахъ, которыя относятъ ихъ къ разнымъ авторамъ и эпохамъ. Исключеніе составляютъ висы Виглундарсаги, сентиментальнаго романа съ явно вымышленнымъ текстомъ.

Всѣ же остальныя стихотворенія предполагаются возникшими значительно ранѣе своихъ сагъ и принадлежащими другимъ авторамъ. Разбираемыя здѣсь висы приписаны слѣдующимъ скальдамъ:

Егилу Скаллагримссону (ca. 900—983 г.), Кормаку Агмундарсону (935—970 г.), Стейнгердъ Торкелсдоттиръ, бродячему парню (Кормакссага), Тьарви Насмѣшнику (полов. X в.), Торарину Черному изъ Мавахлида (полов. X в.), Гисли Сурссону (конецъ X в.) Халлфрэду Вандрэдаскалду (963 — 1007 г.), Гуннлаугу Змѣиному-Языку (983—1008 г.), анониму (X в.?), Бьарну Хитдэлакаппи (989—1024 г.), Бьарну Брейдвикингакаппи (ок. 998 г.), Олафу-конунгу Святому (царствов. 1015—30 г.), Магнусу-конунгу Доброму (1035—47 г.), Харалду-конунгу Суровому (1030—66 г.), Гицуру Гуллбра (1066 г.), Магнусу-конунгу Босоногому (1093—1103 г.), Снорри Стурлусону (1178—1241 г.).

Вопросъ о правильности этихъ пріуроченій совпадаетъ съ боевымъ вопросомъ объ отношеніи саги къ лаусависѣ, который здѣсь не можетъ быть ни разрѣшенъ, ни даже поставленъ во всемъ объемѣ. Постараемся, все же, нѣсколько уяснить его для нашего матеріала. Онъ явно распадается на два вопроса: о древности висъ и объ авторствѣ.

Что висы только что перечисленныхъ скальдовъ древнѣе своихъ сагъ, кажется, не подлежитъ сомнѣнію. За это говорятъ, прежде всего, разногласія въ содержаніи нѣкоторыхъ висъ съ разсказомъ саги; если бы висы были пригнаны сагнаманомъ къ тексту, то такихъ разногласій не могло бы быть. Но главное ручательство за древность вышеприведенныхъ висъ заключается въ стилистическихъ различіяхъ между ними и висами Виглундарсаги, возникшими, несомнѣнно, вмѣстѣ съ сагой. Мы въ дальнѣйшемъ увидимъ, что висы Виглундарсаги представляютъ неудачную поддѣлку подъ старую вису, которая то и дѣло выдаетъ себя той или другой поздней чертой.

Съ гораздо меньшимъ довѣріемъ принимаемъ мы показанія сагъ объ авторствѣ каждаго отдѣльнаго скальда. Правда, если доказано, что

висы, въ общемъ, существовали до возникновенія сагъ, то должна же быть причина, почему онѣ приписаны именно этому, а не иному скальду. Очевидно, имя скальда было прикрѣплено къ висѣ традиціей, въ которой мы не имѣемъ права сомнѣваться a priori. Поэтому, весьма вѣроятно авторство тѣхъ висъ, въ коихъ встрѣчаются собственныя имена автора или дѣйствующихъ лицъ его біографіи. Но, наряду съ этимъ, мы знаемъ случай, который сильно подрываетъ довѣріе къ нашей традиціи: виса, начинающаяся словами „Brámáni skein brúna“, приписана и Кормаку (Kormaks, № 3), и Гуннлаугу Змѣиному-Языку (Gunnlaugs. № 18). Ясно, что въ томъ или другомъ, а можетъ-быть, и въ обоихъ случаяхъ традиція насъ обманываетъ [1]). Поэтому-то мы и не придаемъ большого значенія показаніямъ сагъ объ авторствѣ отдѣльныхъ скальдовъ.

Но, къ счастью, авторство того или другого лица въ данномъ случаѣ не можетъ играть большой роли, если примемъ во вниманіе, что индивидуальныя біографическія черты авторовъ, которымъ саги приписываютъ составленіе висъ, зачастую черпаются лѣтописцами изъ самихъ же висъ. Вообще, методологическій вопросъ о примѣнимости текста саги для изученія происхожденія лаусависъ получаетъ особое освѣщеніе въ примѣненіи къ біографіямъ мансангсскальдовъ.

Правда, значительное количество висъ пріурочено къ болѣе или менѣе индивидуальнымъ ситуаціямъ; но, поскольку извѣстно, что sagnamenn пользовались стихотворными произведеніями, какъ источниками, всегда остается сомнѣніе, не абстрагированы ли вышеупомянутыя ситуаціи изъ самихъ висъ. Что же касается общаго хода біографіи, то именно на томъ матеріалѣ, который до насъ дошелъ, замѣчается очень интересное явленіе: ходъ такого романа, въ составъ котораго входятъ интересующія насъ любовныя висы, чрезвычайно однообразенъ въ біографіяхъ наиболѣе важныхъ для насъ скальдовъ. Рѣчь идетъ о Кормакѣ, Халлфрэдѣ Вандрэдаскальдѣ, Гуннлаугѣ Ормстунгѣ, Бьарнѣ Хитдэлакаппи; этимъ четверымъ приписано около 75% всѣхъ разбираемыхъ висъ. Всѣ четыре романа протекаютъ приблизительно по слѣдующей схемѣ:

1. Герой любитъ героиню съ юности.
2. Онъ обручается съ нею.
3. Герой уѣзжаетъ на чужбину.
4. Въ его отсутствіе свадьба разстраивается.
5. Героиня выходитъ за другого по настоянію родныхъ.
6. Герой возвращается и преисполняется ревности.
7. Платоническій романъ.
8. Дуэль героя съ мужемъ героини.

---

[1]) Если виса, дѣйствительно, сочинена кѣмъ-либо изъ этихъ двухъ скальдовъ, то контекстъ скорѣе говоритъ за Гуннлауга, т. к. въ Гуннлаугссагѣ она единственная при данной ситуаціи, тогда какъ Кормакссага могла абстрагировать ситуацію изъ висы № 2, а № 3 привести въ качествѣ варіанта на ту же тему.

Другимъ, повидимому, тоже распространеннымъ сюжетомъ являлась разлука любящихъ по проискамъ родныхъ героини, изъ-за которыхъ герой покидаетъ страну, какъ, напримѣръ, въ біографіяхъ Алвира Хнуфы, Бьарна Брейдвикингакаппи и отчасти Тормода Колбрунарскалда. Но, къ сожалѣнію, висы Алвира и Тормода до насъ не дошли, а отъ Бьарна сохранилось всего 5 мансангсвисъ.

Такимъ образомъ, въ вышеприведенную схему втиснуто огромное большинство нашихъ памятниковъ. Всѣ висы обрамлены болѣе или менѣе оригинальными ситуаціями, которыя и создаютъ специфическія отличія каждаго романа.

Интересно, что общность схемы распространяется только на романическую сторону жизни героя; въ остальныхъ своихъ приключеніяхъ онъ сравнительно индивидуаленъ. Происхожденіе такого положенія вещей можно представить себѣ только такъ: о сердечной жизни скальда біографу почти ничего не было извѣстно; такимъ образомъ, онъ не зналъ, куда ему отнести значительное количество мансангсвисъ, приписываемыхъ поэту; поэтому онъ, что могъ (т.-е. отдѣльныя ситуаціи) бралъ изъ висъ и вставлялъ все въ традиціонную рамку.

Въ виду всего вышесказаннаго висы не должны быть разсматриваемы (за исключеніемъ Виглундарсаги), въ связи съ сагами, такъ какъ эти послѣднія могутъ быть приняты во вниманіе лишь какъ ранніе комментаріи къ висамъ.

Метрическая структура этихъ строфъ не выходитъ изъ рамокъ остальной поэзіи скальдовъ. Мы уже излагали причины, по которымъ мансангъ въ періодъ расцвѣта скальдовъ не выработалъ специфической формы. Поэтому выдѣленіе любовныхъ строфъ изъ метрически однородной массы прочихъ висъ явилось бы искусственнымъ ограниченіемъ матеріала, не основаннымъ ни на какихъ реальныхъ границахъ. Въ самомъ дѣлѣ, всѣ безъ исключенія мансангсвисы написаны болѣе или менѣе правильнымъ дроттквэтомъ съ незначительными и не специфическими отступленіями, исключительно въ области хендингъ [1]). Но въ отношеніи структуры строфъ (8 полустиховъ) и расположенія аллитераціи мансангсвисы не обнаруживаютъ никакихъ уклоненій отъ нормы.

То же слѣдуетъ сказать и относительно стиля старыхъ висъ. И въ расположеніи словъ, и въ характерѣ kenningar и т. п. онѣ сходятся со всей массой произведеній скальдовъ. Мы поэтому могли бы остановиться на стилѣ такъ же мало, какъ и на метрикѣ, если бы тутъ не было одного привходящаго обстоятельства. Дѣло въ томъ, что всѣ висы (включая и хелмингъ Снорри XIII в.) составляютъ въ отно-

---

[1]) Особенно много отступленій отъ нормы являютъ лаусависы Кормакссаги: hátta ausa встрѣчается чаще всего (30 разъ на 352 полустиха 44-хъ разобранныхъ мансангсвисъ); затѣмъ слѣдуютъ réttheпt (11 разъ), skotheпt въ четныхъ стихахъ (7), lidhhendur (4), thrihent (3). Стр. 18 и ея варіантъ 19, являютъ особенную пестроту въ распредѣленіи хендингъ. Стр. 81 въ пяти полустихахъ имѣетъ hátalausa.

Хелмингъ, сохранившійся отъ Снорри, являетъ lidhhendur.

шеніи стиля одну сплоченную группу, противополагающуюся вышеупомянутымъ висамъ Виглундарсаги. Мы нѣсколько подробнѣе разсмотримъ формальныя различія обѣихъ группъ, ибо, какъ увидимъ ниже, висы Виглундарсаги и въ области лирическихъ мотивовъ составляютъ особый видъ поэзіи.

Основное различіе падаетъ на kenningar [1]). Въ старыхъ висахъ кеннингъ есть постоянное украшеніе; на каждую вису ихъ приходится, по крайней мѣрѣ, двѣ. Изъ принятыхъ здѣсь во вниманіе 10-ти висъ Виглундарсаги 3 имѣютъ по одной кеннингъ, а 2 совершенно ихъ лишены.

Качество kenningar Виглундарсаги еще болѣе аномально, чѣмъ количество. Прежде всего въ 3-хъ висахъ попадаются, такъ назыв. háflkenningar, т.-е. по правильному опредѣленію Фалка (Arkiv V, 2601) первые члены старыхъ kenningar, которые позднѣйшіе авторы (XIII—XIV в.) принимали за ókent heiti [2]) и употребляли безъ 2-й части. Такъ, Халлфрэдъ Вандрэдаскальдъ называетъ свою возлюбленную, Колфинну: tródha eldgrundar Endils (вѣрнѣе: elds grundar Endils), т.-е. „жердью огня земли Ендила“ [3]), иными словами „жердью огня воды [4]) или, что то же, „жердью золота“, стройною жердью, украшенной золотомъ. Но совершенно противно старому стилю — назвать женщину „жердью“ tout court; а, между тѣмъ, Виглундарсага дѣлаетъ это въ двухъ висахъ:

„Стояли мы вдвоемъ на дворѣ. Своими руками смѣлая прекраснорукая дѣвушка обвила меня полотномъ [своей повязки?] и плакала горько. Часто капали слезы съ „жерди“ (af tródhu) и т. д.“

„Не хотѣлъ бы я, чтобы [меня] Виглунда уличили въ томъ, что я такъ близокъ „жерди“ (vidh tródhu), что соблазняю чужую жену... и т. д.“

Особенно характерно то, что Виглундарсага иногда тутъ же даетъ читателю разгадку своей кеннингъ, что никогда не встрѣчается въ эпоху расцвѣта этого стиля. Напримѣръ: „Не выходитъ у меня изъ головы „молодой дубокъ“, жена твоя, (hin unga eik, kona thín), хоть она и играетъ мною“. Сущность кеннингъ въ концѣ XIII в., повидимому, была понятна далеко не всему образованному обществу, въ томъ

---

[1]) Kenning (= обозначеніе) есть двучленное иносказательное выраженіе, въ коемъ понятіе выражено двумя существительными, являющимися метафорами или метониміями этого понятія, причемъ одно является дополненіемъ въ родительномъ падежѣ (море кубка = вино, ясень шлема = герой). Kenning можетъ также состоять изъ одночленнаго метафорическаго или метонимическаго выраженія и эпитета, напр., „прекрасное колесо“ = солнце. Hátt. str. 2: „Это — kenning, если назвать „шумомъ стрѣлъ“ битву, и—tvikent, если назвать „огнемъ шума стрѣлъ“ мечъ, и—rekit, если (такихъ обозначеній) будетъ больше“.

[2]) „Необозначенное названіе“ — одночленное фигуральное выраженіе. Терминъ этотъ обнимаетъ синонимъ, метафору и метонимію съ синегдохой.

[3]) Ендилъ — морской король; стало-быть „земля Е.“—море, вода.

[4]) Золото называется „огнемъ (свѣтомъ, сіяніемъ) воды (рѣки, моря)“, т. к. кладъ нибелунговъ былъ погруженъ въ воду.

числѣ и самимъ авторамъ Виглундарсаги, ибо они преподносятъ намъ такое чудовище стиля, отъ котораго скальдъ X в. и даже ученый XIII-го пришелъ бы въ ужасъ: онъ вводитъ въ составъ кеннингъ собственное имя обозначаемаго лица, такъ что второй членъ кеннингъ оказывается излишнимъ и теряется самый смыслъ двучленнаго обозначенія.

„Узнала я вечеромъ прекраснаго „Виглунда огня рѣки [т.-е. „золота"]" и „Трауети дыма кораблей [тоже „золота"]" [1])...

Этотъ видъ кеннингъ окончательно разоблачаетъ висы Виглундарсаги, какъ неудачную стилизацію подъ старыя строфы. Но и помимо того, въ глаза бросаются нѣкоторыя особенности. Kenningar примѣняются весьма односторонне, а именно только къ дѣйствующимъ лицамъ. На 9 нормальныхъ kenningar встрѣчается только одна для неодушевленнаго предмета, и то въ висѣ, вѣрнѣе всего, изъ Халлфрэда (24):

„Кажется мнѣ, когда я увижу стройную Гуннъ.[2]), точно ладья плыветъ по пути струговъ [т.-е. по морю] между двухъ острововъ. И когда въ собраніи женъ я смотрю на Сагу въ отороченномъ платьѣ [3]), [мнѣ сдается], будто скользитъ изукрашенный корабль съ золотыми снастями".

Виглундарсага: „Такъ представляется мнѣ, стройная, мужъ твой, прекрасноброваяя, какъ-будто плыветъ негодная баржа между шхеръ. А когда я вижу, какъ идешь ты сама, статная, [мнѣ кажется], словно изукрашенный корабль скользитъ по степи чаекъ [т.-е. по морю].

Можно думать, что эта единственная kenning для неодушевленнаго предмета сдѣлана въ подражаніе оригиналу, такъ какъ заимствованіе почти не подлежитъ сомнѣнію, если сличить отдѣльныя выраженія.

Hallfr. 24: Thykki mér, es ek thekki	Vígl.: Svá lízt mér, en mjóa,
thunnísunga Gunni,	madhr thínn, en brúnfagra,
sem fleybrautir fljóti	sem fáneytr fljóti
fley medhal tveggja eyja;	ferjubátr medh skerjum;
en thá's sék á sögu	en thá's [4]) ek sé thík sjálfa,
saums í kvinna flaumi,	strangvaxna, fram ganga,
sem skrautbúin skrídhi	er sem skrautlig skrídhi
skeidh medh gyldum seidhi.	skeidh of [5]) máfa heidhi.

Обратимъ вниманіе на нѣкоторыя характерныя измѣненія для того, чтобы особенности новаго стиля выступили яснѣе. Во-первыхъ, число kenningar сокращено до одной (см. выше). Во-вторыхъ, слѣдуетъ обратить вниманіе на введеніе трехъ обращеній, которыя всѣ являются голыми эпитетами (стройная, прекрасноброваяя, статная). Это, несомнѣнно, — специфическая черта, такъ какъ она встрѣчается еще и въ другой висѣ.

[1]) „Дымъ" — метонимически, вмѣсто „огня", „корабли" — вмѣсто „моря".

[2]) Гуннъ — имя валкиріи.

[3]) Буквально: „Сага оторочки". Сага — имя богини.

[4]) Ed. Gudhbr. ígfusson (Koeb. 1860): thá. — [5]) Ed.: yfir.

„Дѣвушка съ прекрасными устами (munfögr), прими мои строфы, если ты хочешь узнать [ихъ]; порою онѣ послужатъ тебѣ, страна пряжки[1]), на радость. А если ты останешься въ Исландіи (ef verdhr úti), благороднѣйшій нарядъ острова[2]), румяная Фрейя, тогда ты, стройная, будешь всегда вспоминать обо мнѣ".

Здѣсь 5 обращеній въ одной строфѣ, изъ коихъ одно—голый эпитетъ. Такой стиль не встрѣчается въ старыхъ висахъ. Это злоупотребленіе обращеніями есть такая же свойственная эпигонамъ утрировка, какъ „Виглундъ золота" есть утрировка кеннингъ.

Никакого будущаго всѣ эти нововведенія не имѣли; напротивъ, форма висъ Виглундарсаги знаменуетъ собой предсмертную агонію стараго жанра.

§. 7. Формальный мансангъ.

Формальнымъ, или условнымъ мансангомъ называются любовные[2]) стихи, вставленные въ текстъ другого стихотворенія (героической поэмы), прямого отношенія къ темѣ мансанга не имѣющаго. Высшаго расцвѣта этотъ жанръ достигаетъ въ римахъ, т.-е. уже за предѣлами нашего изслѣдованія. Но онъ совершаетъ еще въ нашей области свои первые шаги, разсмотрѣнію которыхъ и посвящается данный параграфъ. Условность или формальность литературнаго произведенія постулируетъ наличность литературной, а не только жизненной потребности, которой отвѣчаетъ это произведеніе. Выше [см. § 4] мы предположили, что литературный спросъ на любовную поэзію окончательно установился подъ вліяніемъ иностранныхъ и античныхъ авторовъ. Но возникновеніе новаго жанра мансанга изъ иностранныхъ образцовъ представляется совершенно невѣроятнымъ: формальный мансангъ есть настолько специфическое исландское явленіе, что корни его можно искать только въ мѣстной поэзіи. Къ тому же, мы уже знаемъ, что во времена Харалда Суроваго, т.-е. уже въ 1-й половинѣ XI в., засвидѣтельствовано нѣчто подобное [сл. § 5]. Послѣдовавшая затѣмъ эпоха паденія героической поэзіи позволила новому мансангу свободнѣе развиться, а усиленный спросъ на романическую поэзію въ XII в. довершилъ это дѣло.

Прослѣдить эту постепенную эволюцію почти невозможно, ибо она падаетъ въ пробѣлъ нашей традиціи. Съ достовѣрностью можно утверждать лишь то, что, по крайней мѣрѣ, форма не подверглась никакому вліянію извнѣ. Результаты развитія представляются намъ въ слѣдующемъ видѣ: формальный мансангъ расширился въ объемѣ,

---

[1]) Т.-е. женщина, на которой находится пряжка, носительница пряжки.

[2]) Позднѣе этотъ терминъ сталъ примѣняться и къ вставнымъ стихамъ другого содержанія.

обогатился нѣкоторыми мотивами [см. гл. IV] и, главное, пріобрѣлъ въ исландской литературѣ полное право гражданства, которое обезпечило ему дальнѣйшее существованіе въ римахъ.

На рубежѣ XII и XIII вв. формальный мансангъ появляется уже въ высоко развитомъ видѣ. Онъ входитъ въ эпическую драпу въ качествѣ интегрирующаго элемента, и въ припѣвъ, и—какъ впослѣдствіи въ римѣ—въ самый текстъ.

Мансангъ въ припѣвѣ (stef) впервые встрѣчается въ уже упомянутыхъ Gamansvísur короля Харалда. Приводимъ этотъ припѣвъ все съ той же оговоркой (см. § 5), что онъ явился единственнымъ упоминаніемъ объ Еллисифъ.

Thó laetr Gerdhr á Gördhum
gollhrings vidh mér skolla.

„Все же въ Новгородѣ богиня золотого кольца [1]) играетъ мною".

На этомъ традиція замолкаетъ; мансангъ-припѣвъ погружается въ Лету, чтобы вынырнуть черезъ полтораста лѣтъ въ „Іомсвикингадрапѣ" еп. Бьарни Колбейнссона [2]). Здѣсь уже не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что мы имѣемъ передъ собой формальный мансангъ въ полномъ смыслѣ слова.

Тема стихотворенія—битва Хакона-ярла съ Іомсвикингами (986 г.) и смерть этихъ послѣднихъ. Любовные стихи (въ припѣвѣ и текстѣ) вставлены какъ бы ни къ селу, ни къ городу.

„Іомсвикингадрапа" есть правильная историческая драпа въ размѣрѣ munvörp [3]), мансангъ ея единственная особенность. Интересующій насъ припѣвъ повторяется шесть разъ и занимаетъ 4 полустиха изъ 8 полустиховъ строфы, причемъ полустихи припѣва и текста чередуются.

Самый припѣвъ таковъ: „Одна убиваетъ во мнѣ всю радость, жена адлинга [4]). Благородный отпрыскъ вождя причиняетъ мнѣ страшное горе".

Приводимъ для примѣра двѣ строфы цѣликомъ, чтобы показать соотношеніе припѣва и текста:

15: *Одна убиваетъ во мнѣ всю* — Безстрашный вождь смѣло приказалъ спустить струги на море—*жена адлинга радость. Причиняетъ страшное благородный отпрыскъ*—Вошла на корабли дружина, умѣющая возбуждать шумъ коній (т.-е. битву)—*вождя мнѣ горе.*

19: *Одна убиваетъ во мнѣ всю*—Далеко по острову бушевалъ огонь, уничтожая балки—*жена адлинга радость. Причиняетъ страшное благородный отпрыскъ*—Пламя выбивалось изъ домовъ, оно лишало людей пристанища.—*вождя мнѣ горе.*

---

[1]) Гердъ — собств. имя богини, вмѣсто нарицательнаго. Богиня кольца — женщина.

[2]) Сл. Мебіусъ ук. соч. стр. 49.

[3]) Облегченный дротткветъ: hättalausa въ нечетныхъ полустихахъ, skothending—въ четныхъ.

[4]) Адлингъ—знатный человѣкъ (въ текстѣ: ítrmadhr).

На этомъ примѣрѣ видно насколько эволюціонировалъ мансангъ-припѣвъ со времени Харалда. Онъ окончательно отдѣлился отъ текста: все же „Гамансвисуръ“ говоритъ о переживаніяхъ автора и сердечныя изліянія его могутъ быть съ грѣхомъ пополамъ включены въ общій перечень; но что общаго между Іомсвикингами и дамой, яко бы покорившей сердце Бьарни? *Формальный* характеръ лирическаго элемента уже окончательно установился. Вмѣстѣ съ тѣмъ, произведена полная революція старо-скандинавскаго stef: первоначально призванный для того, чтобы приковывать вниманіе слушателя къ главной темѣ разсказа, припѣвъ становится посторонней прибавкой въ угоду модѣ.

Въ нѣсколько меньшемъ разладѣ съ характеромъ текста находится припѣвъ другого стихотворенія, тоже приписаннаго (хотя и безъ достаточнаго основанія) епископу Бьарни. „Малсхаттаквэди“—странный гебридъ: одной ногой въ драпѣ, другой въ римѣ, т. к. оно написано размѣромъ, общимъ тому и другому жанру [1]). По содержанію оно—ни то, ни другое, т. к. представляетъ собраніе пословицъ, трактующихъ о самыхъ различныхъ предметахъ. Здѣсь стихи припѣва помѣщены подъ рядъ. Они тоже занимаютъ половину строфы и повторяются четыре раза.

Припѣвъ говоритъ о любви, но не въ лирическомъ тонѣ, а въ дидактическомъ, которымъ написанъ и текстъ. Вотъ этотъ припѣвъ „Встарину любовная тоска не была повѣтріемъ. Все же, финская дѣвушка свела съ ума Харалда (см. § 5); она казалась ему свѣтлой, какъ солнце. Въ нынѣшнее время такая судьба постигаетъ многихъ“.

Такое общее разсужденіе о характерѣ любви совершенно выходитъ за предѣлы поэзій скальдовъ и ударяется въ манеру народной дидактики (сл. Hövamöl 90, Sölarljòdh 101), изъ которой почерпнуто и остальное содержаніе. Эта же черта сближаетъ „Малсхаттаквэди“ съ римою.

Но, вообще, мансангъ-припѣвъ въ римахъ не удержался, т. к. онѣ припѣва не имѣютъ.

Позднѣйшія драпы тоже не знаютъ ничего подобнаго. Пережить старо-скандинавскій періодъ удалось только второму виду формальнаго мансанга.

Мебіусъ (ук. соч. стр. 58—9), не дѣлая различія между припѣвомъ и текстомъ, ищетъ основъ формальнаго мансанга въ серединѣ XI в. и находитъ ихъ, между прочимъ, въ отдѣльныхъ обращеніяхъ къ женщинѣ, вставленныхъ въ драпу или вису безъ прямого отношенія къ содержанію. Тьодолфъ Арнорссонъ въ панегирикѣ на Магнуса Добраго (Magnúsflokr) обращается къ какой-то velgeín (Фрейя богатства—женщина). [2]) Можно еще привести для примѣра стихи Харалда

---

[1]) Hrynhend (восьмисложный стихъ) съ конечной риѳмой; въ метрикѣ римъ онъ называется stafhending.

[2]) Приведенныя тутъ же висы Гицура Гуллбрарскалда сюда относиться не могутъ: упоминаемая въ нихъ возлюбленная имѣетъ реальное отношеніе къ темѣ.

Суроваго (Skalda ГХІХ, Fms. VI 170), гдѣ онъ описываетъ бурю на морѣ, обращаясь къ дамѣ (svarri!).

Казалось бы, что мы можемъ использовать эти обращенія въ качествѣ зачатковъ мансанга въ текстѣ. Хронологическое и территоріальное (дворъ Харалда Суроваго) совпаденіе съ первымъ образцомъ мансанга-припѣва дѣлаетъ гипотезу Мебіуса правдоподобной. Кромѣ того, обращеніе *къ женщинѣ* съ героической драпой несомнѣнно представляетъ извѣстный переворотъ. Вспомнимъ, что старый Харалдъ даже съ мансангсдрапой (?) обращался *къ дружинѣ* (см. § 5). Но, все же, принять гипотезу безъ весьма существенныхъ оговорокъ—невозможно.

Во-первыхъ, не исключена возможность, что разбираемыя пѣсни были обращены къ вполнѣ реальной слушательницѣ, такъ что эти обращенія еще не говорятъ за существованіе опредѣленной поэтической манеры. Во-вторыхъ,—и это главное—дошедшіе до насъ первые типичные образцы формальнаго мансанга не только не являются обращеніемъ къ дамѣ, но и не содержатъ такового. Разсуждая такъ, мы можемъ признать за гипотезой объ обращеніяхъ лишь небольшую долю вѣроятности: изъ наличнаго матеріала нельзя доказать, что въ нихъ слѣдуетъ видѣть корни вставного мансанга.

Для насъ *мансангъ въ текстѣ* появляется только на границѣ XII и XIII вв.; прошлое его покрыто мракомъ (см. § 8). Впервые мы встрѣчаемъ его уже въ сильно развитомъ видѣ въ тѣхъ же двухъ поэмахъ, которыя дали намъ образцы и для мансанга-припѣва, въ „Іомсвикингадрапѣ“ и „Малсхаттаквэди“. Здѣсь интересующій насъ жанръ, въ свою очередь, появляется въ двухъ типахъ: а) въ т. наз. stál [1]) и б) въ отдѣльныхъ стихахъ.

Первый типъ близокъ къ мансангу-припѣву, такъ какъ „stál“—такой же формальный элементъ поэмы, какъ и stef. Мансангсталъ тоже рѣзко вторгается въ текстъ исторической поэмы. Въ стр. 6 Іомсвикингадрапы *сталъ* („Прекрасная валкирія [2]) золота лишаетъ меня радости“) расположенъ почти такъ же, какъ припѣвъ этой пѣсни (см. выше).

6: Слышалъ я, что жили на югѣ—(*Валкирія золота*) въ Іомѣ—(*прекрасная лишаетъ меня радости*)—пять смѣлыхъ вождей.

Стр. 14: Тогда „стволъ запястій“ (т.-е. знатный мужъ) далъ клятву бѣлой—(*тяжкое горе выпало мнѣ на долю*)—дочери Торкетила.

„Малсхаттаквэди“ не знаетъ мансангсстала: ему знакомъ только второй типъ: отдѣльные любовные стихи. Если въ области припѣва „Малсхаттаквэди“ подчинило мансангъ общему дидактическому тону, то здѣсь пробивается наружу обычная для скальдовъ лирическая трактовка любви.

---

[1]) Вводное предложеніе. Благодаря условіямъ метрики, такія предложенія стали у скальдовъ постояннымъ стилистическимъ пріемомъ.

[2]) Gudhr—собственное имя, вмѣсто нарицательнаго.

Стр. 3: Встрѣтятся здѣсь грустныя слова. По справедливости я долженъ разсказать—(она думала только о себѣ)—какъ быстроглазая женщина со мной обошлась.

Здѣсь мансангъ занимаетъ самостоятельный хелмингъ ($^1/_2$ строфы) съ собственнымъ stál, какъ маленькое стихотвореніе въ стихотвореніи. Но еще пышнѣе мансангъ расцвѣлъ въ „Іомсвикингадрапѣ“, гдѣ ему отведены цѣлыхъ 2 строфы.

Стр. 3: „Все, какъ и прежде, владѣетъ мною горечь печали. Грусть причиняетъ мнѣ дама съ прекрасными руками. Все же, я испытываю сильное желанье сложить пѣсню. Очень несчастнымъ я сталъ изъ-за женщинъ.

Стр. 4: Издавна юноша (т.-е. я) былъ увлеченъ (этой) дамой. Молодая расточительница золота [1]) внушала мнѣ эти чувства. Тѣмъ не менѣе, я ничего [2]) не сочинилъ о благородной „соснѣ меда“ [3]), а (между тѣмъ) мнѣ очень пристало пѣть о разливающей брагу.

Это и есть тотъ видъ мансанга, который перешелъ въ римы. Такъ же онъ тамъ помѣщенъ вначалѣ поэмы и такъ же ничего общаго не имѣетъ съ темой. Но еще важнѣе другое сходство, которое окончательно устанавливаетъ филіацію между мансангами драпы и римы.

И тамъ, и тутъ мансангъ чисто внѣшнимъ образомъ привязанъ къ тексту. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ весьма обычнымъ въ римахъ пріемомъ: авторъ, хоть и влюбленъ, но отказывается отъ любовныхъ пѣсенъ (по той или иной причинѣ) и посвящаетъ себя героической поэзіи (см. Kölbing. Beiträge 144). Такъ же и здѣсь:

Іомсвик. 5:... Объ очень многомъ другомъ надлежитъ пѣть... Поэтъ сочинилъ (драпу) о шумѣ битвы. Эту эпическую пѣснь (sögukvaedhi) я преподношу людямъ.

Къ сожалѣнію, утеряны части строфы [4]), вѣроятно, содержавшія мотивировку, которую интересно было бы сличить съ римами. Теперь же мы можемъ констатировать лишь общій ходъ мысли.

Нѣсколько тѣснѣе связываетъ мансангъ съ текстомъ „Малсхаттаквэди“, которому, благодаря пестротѣ своихъ темъ, удается пристегнуть стихъ мансанга къ одной изъ притчъ.

Стр. 18: Хитрая лиса дала себя знать овцѣ: много козней она умѣла строить. Приблизительно такъ вела себя Раннвейгъ по отношенію ко мнѣ.

Мы видимъ, какъ теперь мансангъ выглядываетъ изъ всѣхъ щелей. Какъ уже сказано, обильное предложеніе указываетъ на большой спросъ. Мода на романическую литературу увлекла за собой любовную поэзію и изъ паріевъ среди поэтическихъ жанровъ сдѣлала ее необ-

---

[1]) Букв.: расточительница огня „луга лесы“ (т.-е. воды).

[2]) Мы переводимъ allfátt, какъ faest, часто встрѣчающееся въ значеніи — nullum.

[3]) „Сосна“—за стройность; „медъ“—аттрибутъ женщины, разливающей его гостямъ.

[4]) М. б., въ промежуткѣ между стр. 4 и 5 утерялась даже цѣлая строфа.

ходимымъ элементомъ формы поэмъ; изъ робкихъ попытокъ XI в. она быстро выработала прочныя основы, которыя дожили до нашихъ дней. Формальный мансангъ, паразитируя въ эпическихъ пѣсняхъ, захватываетъ все больше и больше пространства. Въ XI в.—это припѣвъ въ одинъ стихъ, можетъ быть, обращеніе въ одномъ словѣ. Постепенно мансангъ переходитъ въ stál и въ отдѣльные стихи, затѣмъ захватываетъ цѣлыя строфы. Этотъ процессъ достигаетъ апогея уже за предѣлами нашей эпохи, въ римахъ: Hjálmtérsrímur отводятъ мансангу 70 стиховъ (см. Келбингъ, ук. соч. 152).

Есть общее въ происхожденіи формальнаго мансанга и висъ Виглундарсаги. Оба жанра явились результатомъ чисто-художественной потребности. Оба являются формальными элементами эпическихъ произведеній. Оба, какъ произведенія нарочитыя, утрируютъ старину въ томъ или другомъ отношеніи. Разница въ томъ, что висы, продуктъ архаизирующаго исландскаго Возрожденія, стремятся къ рабскому подражанію и вводятъ свой аугментъ безсознательно; формальный же мансангъ ищетъ новыхъ путей и находитъ ихъ.

IV. ЛИРИЧЕСКІЕ МОТИВЫ.

§ 8. Ситуація.

Сквозь всѣ препятствія мансангъ пробиваетъ себѣ путь, подталкиваемый мощной жизненной потребностью. Конкретно это выражается въ томъ, что отдѣльный моментъ изъ жизни автора, вызывавшій сильную эмоцію, ищетъ выраженія въ поэтической формѣ и, найдя его, становится лирическимъ мотивомъ. И фактъ, породившій чувство, и самое чувство отражаются въ поэзіи, причемъ первый составляетъ *ситуацію* пѣсни.

Мы уже знаемъ, что, пока мансангъ не сталъ полноправнымъ поэтическимъ жанромъ, внѣшній стимулъ необходимъ для его возникновенія, въ особенности когда дѣло касается экспромптивной висы. Такимъ образомъ, ситуація становится обязательнымъ элементомъ мансангсвисъ, огромное большинство которыхъ состоитъ изъ двухъ логическихъ частей: а) ситуаціи и б) впечатлѣній автора. Эта манера съ теченіемъ времени входитъ въ традицію и доживаетъ до Виглундарсаги.

Формальное соотношеніе между обѣими частями можетъ быть самое различное: то той, то другой отведено больше мѣста. Порою выраженіе чувства занимаетъ почти всю вису, а ситуація втѣснена въ stál (см. выше)[1]), чаще—наоборотъ.

Разъ ситуація является исходнымъ пунктомъ висы, она не стѣснена формальными условіями въ выборѣ мотивовъ, которые поэтому разнообразны, какъ сама жизнь. Мы приводимъ нѣсколько примѣровъ болѣе или менѣе индивидуальныхъ (? см. ниже) ситуацій.

К 9[2]): „Заставь, о, Тости, скакать подъ собой по широкому полю моего быстроногаго коня. Дай ему хлыстъ! Слаще мнѣ вести долгую бесѣду со Стейнгердъ, чѣмъ гонять по пастбищу бурыхъ овецъ".

К. 16: „Вышла изъ палаты милая. Отчего вся комната измѣнила видъ? Крѣпко я люблю *валкирію золота*[3]) ..."

ББ 1: „Я хотѣлъ бы, чтобы этотъ день былъ длиннѣйшимъ между желтымъ лѣсомъ и лазурью горе постигло меня изъ-за *колонны нитокъ*[4]), когда вечеромъ, о, *сосна украшенная золотомъ*, я справляю тризну по счастіи, навѣки утерянномъ".

МБ. 2: „Что на свѣтѣ есть лучше (этой) прекрасной женщины! Рѣдко поэтъ (т.-е. я) отвлекается отъ любовной тоски: далекъ еще день, который все еще не наступаетъ для юноши (т.-е. меня). Тяжелое горе принесъ я *съ тинга*, изъ-за того что никогда не увижусь съ милой: люди стали между нами".

Снорри: „Я вхожу въ домъ, гдѣ сидѣла женщина, самая статная изъ женщинъ. *Богиня кудрей*[5]) расчесывала гребнемъ ниву волосъ".

Ситуаціи разнообразны, какъ жизнь, но однообразны, какъ бытъ. Равныя условія, въ которыхъ живутъ творческіе индивидуумы, порождаютъ *типичныя ситуаціи*, которыя даже въ нашемъ небольшомъ матеріалѣ представлены въ значительномъ количествѣ. Сводка ихъ и породила тотъ біографическій шаблонъ, о которомъ была рѣчь выше (см. § 6).

Свобода личной фантазіи весьма чувствительно ограничена запасомъ образовъ и понятій среды и эпохи. Можно даже сказать, что существованіе индивидуальныхъ ситуацій далеко не достовѣрно. Вѣдь индивидуальность ихъ можетъ доказываться только ex silentio, что при столь фрагментарномъ матеріалѣ, какъ нашъ, врядъ ли вполнѣ убѣдительно.

---

[1]) Въ прозаическихъ переводахъ мы, конечно, возстанавливаемъ естественный порядокъ словъ. Поэтому и „сталъ", зачастую разбитый между словами текста, мы возсоединяемъ и помѣщаемъ въ концѣ или вначалѣ хелминга.

[2]) Мы употребляемъ слѣдующія сокращенія: Б=Бьарнъ Хитдэлакаппи, ББ=Бьарнъ Брейдвикингакаппи, В=Виглундарсага, Г=Гуннлаугъ, ГС=Гисли Сурссонъ, Е=Егилъ, К=Кормакъ, МБ=Магнусъ Босоногій, МД=Магнусъ Добрый, ОС=Олафъ Святой, Х=Халлфрэдъ.

[3]) Въ текстѣ: „Гуннъ огня моря".

[4]) „Колонна нитокъ"- стройная женщина (нитки—ея аттрибутъ).

[5]) Въ текстѣ: „Гердъ кудрей".

Типичныя же ситуаціи не являются въ старыхъ висахъ плодомъ литературной традиціи, такъ какъ висы съ одинаковой ситуаціей, за рѣдкими исключеніями, не связаны между собой генеалогическими узами. Очень рѣдко словесная форма настолько близка, что можно констатировать заимствованіе. ББ 3 и Б 12 даютъ чуть ли не единственный достовѣрный примѣръ.

Б 12: „Тамъ на западѣ у подножья горъ *сосна тонкаго одѣяла* оправдаетъ, о мужъ, твои надежды (влечетъ меня къ себѣ *богиня* [1]) *руки*), если прекрасная душой женщина приживетъ съ *кустомъ золота* [2]) сына похожаго на меня. Предчувствіе выйдетъ въ руку.

ББ 3; „Бѣлоснѣжная стройная *сосна винъ* оправдаетъ надежды Тородда [3]) (любитъ меня *земля одежды*), если высокородная *носительница сокровищъ* родитъ сына похожаго на меня. Я жажду *валкиріи золота*.

Но, какъ сказано, это единичный случай. Обычно сходство ситуацій опредѣляется единствомъ быта. Скальдъ не только фермеръ и царедворецъ; онъ—морякъ и воинъ. Зачастую на морѣ посѣщаютъ его мысли о милой и въ бою вспоминаетъ онъ далекую возлюбленную.

К. 55: Реветъ пучина, (вздымаются) высокіе валы голубой *страны морского короля* [4]). Все море вокругъ острововъ Тьалфи устремляется въ океанъ. Я утверждаю, что болѣе, чѣмъ ты, я не сплю ночей изъза *валкиріи золота*. Чуть я проснусь, мнѣ не хватаетъ *Фрейи ожерелья*".

К. 76: „Я сложу свою вису, раньше чѣмъ мы взойдемъ на корабль, и пошлю въ Свинадалъ *богиня ожерелья* [5]). Пусть всѣ мои слова дойдутъ до слуха *валкиріи столовъ* [6]). Люблю я *Сагу шелка* вдвое больше, чѣмъ себя самого".

Х. 3: „Быстро мчится *конь морской дѣвы* [7]). Радъ я вспоминать о Колфиннѣ, пока носомъ корабля я разсѣкаю *страну угрей;* ибо больше люблю я теперь высокородную *жердь золота,* чѣмъ если бы она была моей невѣстой". (сл. также К. 81).

Еще распространеннѣе батальныя ситуаціи.

К. 53: Не боюсь я смерти, хоть король (нѣтъ никого богаче его доблестью) и приказалъ сдвинуть щиты, въ то время когда, о, *разящій страну шкеръ,* я вспоминаю о дочери Торкетила тамъ, на сѣверѣ. Сильно огорчаетъ (меня), товарищъ, эта тоска".

---

[1]) Риндъ.

[2]) Кустъ золота=носитель золота, мужъ.

[3]) Тороддъ - мужъ Туридъ, возлюбленной Бьарна.

[4]) „Страна Хаки" (собств. имя морского короля)—море.

[5]) Риндъ ожерелья.

[6]) Скагулъ столовъ.

[7]) Конь Марнъ (дочери чудища Тьасси)—корабль.

МБ 1: Есть одна, которая лишаетъ меня веселья и радости и будитъ тоску; (это—) Махтхилдъ [8]). Воронъ на югѣ пьетъ изъ ранъ (моихъ враговъ). А меня, защищающаго свою землю со щитомъ въ рукѣ, смуглая дѣвушка пріучила къ безсоннымъ ночамъ. Мечи разсѣкали щиты!" (сл. также К. 83, 84).

То или иное касательство къ бою имѣютъ и нѣкоторыя другія висы, которыя будутъ цитированы въ иной связи. Въ вышеприведенныхъ строфахъ нѣжныя чувства переплетаются съ героической обстановкой, почти какъ формальный мансангъ съ эпической пѣсней. Можетъ быть, именно въ такихъ соединеніяхъ, а не въ обращеніяхъ, кроются эмбріоны формальнаго мансанга, что мы, однако, рѣшаемся высказать лишь въ видѣ весьма робкаго предположенія.

Но морскія и боевыя ситуаціи далеко не единственныя, встрѣчающіяся у разныхъ поэтовъ. Иныя относятся къ ходу самаго романа и висы, въ которыхъ онѣ встрѣчаются, будутъ частью приведены въ дальнѣйшемъ. Сейчасъ же мы только перечислимъ нѣкоторыя изъ такихъ ситуацій: а) возлюбленная досталась другому (К. 22, 50, Г. 11, 12, Б. 7); б) соперникъ счастливъ (К. 22, Г. 17); в) бесѣда съ милой (К. 5, Б. 6); г) поединокъ (К. 69, Х. 23, ББ. 2). и др.

Мы уже указывали на нелегальное положеніе мансанга, какъ на причину разнообразія ситуацій. По мѣрѣ укрѣпленія литературнаго значенія любовной поэзіи въ ней должны были проявиться тѣ же два явленія, которыя мы замѣчаемъ, напримѣръ, въ провансальной канцонѣ: съ одной стороны, между ситуаціями начинаетъ происходить естественный отборъ и тѣ, которыя удерживаются, переходятъ по традиціи изъ висы въ вису, пока не *фиксируются* окончательно; съ другой—самое чувство пріобрѣтаетъ само по себѣ столь большой интересъ, что вовсе не нуждается во внѣшней ситуаціи, чтобы вылиться въ поэтическую форму.

Первое явленіе нашло окончательное завершеніе въ римахъ, формальный мансангъ которыхъ вращается въ очень узкомъ кругу темъ.

Ситуація всегда одинакова: дѣвушка не любитъ поэта или изъ-за его старости, или просто потому, что судьба не судила ему счастія (Kölbing op. cit 144). Выше мы отмѣтили, что этотъ мотивъ появляется въ формальномъ мансангѣ уже въ „Гамансвисуръ" и, повидимому, уже зафиксировался ко времени появленія „Малсхаттаквэди" (см. § 7).

Второе явленіе, полное отсутствіе ситуаціи, почти совсѣмъ чуждо старой висѣ. Въ видѣ исключенія можно указать развѣ только на висы К 7, 8, въ которыхъ кормакъ оцѣниваетъ красоту Стейнгердъ, такъ какъ онѣ по структурѣ своей нѣсколько выходятъ изъ общей рамки.

К 8: „*Сосну богатства*, причиняющую мнѣ грусть, я оцѣниваю въ стоимость всей Исландіи и страны гунновъ вмѣстѣ съ Даніей. *Богиню гребня* [1]) я считаю равноцѣнной землѣ англовъ и владѣніямъ

[8]) Нѣмецкая цесаревна.

[1]) Ейръ гребня.

ировъ. Я назначаю цѣну мудрой *валкиріи золота* [1])".

Здѣсь нѣтъ, конечно, обычной реальной обстановки, но нѣтъ въ этомъ панегирикѣ и того всепоглощающаго самоуглубленія, при которомъ все вниманіе направлено на переживанія автора; это послѣднее есть аттрибутъ болѣе поздней эпохи, если судить по мансангу „Іомсвикингадрапы" (см. § 7). Тамъ изъ 11 фразъ (вмѣстѣ съ припѣвомъ и „сталомъ") 8 посвящены чувствамъ поэта, а 3 касаются сложенія пѣсни. Этотъ повышенный интересъ къ чувству можно считать продуктомъ столько разъ упомянутаго нами романическаго движенія XII в. Въ духѣ такого самоанализа, можетъ быть, велись бесѣды короля Магнуса съ несчастнымъ скальдомъ Иваромъ (см. § 4). Но эта манера, повидимому, оказалась не жизнеспособной. Въ римахъ она окончательно вытѣснена традиціонной ситуаціей, и ее, поэтому, слѣдуетъ разсматривать, какъ конечный этапъ развитія ситуаціи въ мансангѣ.

§ 9. Образъ дамы.

Irai per tot acaptan
de chascuna un bel semblan
per far dompna soiseu buda....
Bertran de Born.

Сага разсказываетъ про Тормода Колбрунарскалда, что, любя дѣвушку по-имени Торбьаргъ Колбрунъ, онъ сложилъ о ней много пѣсенъ, которыя и заслужили ему его прозвище, но, вернувшись къ прежней возлюбленной, Тордисъ, онъ посвятилъ ей всѣ пѣсни, сочиненныя въ честь Торбьаргъ. Изъ этого примѣра видно, насколько мансангъ мало индивидуализировалъ свой объектъ. Такое же заключеніе мы можемъ сдѣлать и изъ наличнаго матеріала. Но показаніе саги особенно важно для насъ, такъ какъ пѣсни Тормода были, повидимому, драпами (см. § 5), которыя по своимъ размѣрамъ имѣли возможность точнѣе и подробнѣе обрисовать воспѣваемую даму, чѣмъ дошедшія до насъ короткія висы. Повидимому, и въ этомъ отношеніи мансангъ находился подъ вліяніемъ формы панегирической поэзіи съ ея однообразными хвалебными эпитетами и длиннымъ рядомъ одинаково доблестныхъ королей и ярловъ, отличающихся другъ отъ друга только своими именами и названіями мѣстъ, гдѣ они давали сраженія.

Вотъ почему, вѣроятно, и мансангсвисы не имѣютъ никакого иного средства для индивидуализаціи образа дамы, кромѣ *собственныхъ именъ*. Скальдъ называетъ имя дамы далеко не всегда; напротивъ, большинство висъ посвящено анонимамъ. Но изъ этого никакъ нельзя заключить, что скальды сознательно *избѣгаютъ* точнаго обозначенія

---

1) Гунъ морского солнца, т.-е. сіянья воды.

именъ[1]). У насъ немало примѣровъ того, что возлюбленная въ висѣ названа en toutes lettres.

К 9: „Слаще мнѣ вести долгую бесѣду со *Стейнгердѣ*, чѣмъ гонять по пастбищу бурыхъ овецъ". (Такъ же К 60).

Х 23: „Я вспоминаю о *Колфиннѣ*"... (Такъ же Х 3).

Г 11: „Ни одного радостнаго дня не провелъ Змѣиный Языкъ[2]) подъ *крышею горъ*, (т.-е. подъ небомъ) съ тѣхъ поръ, какъ *Хелга Прекрасная* стала называться женой Храфна".

У Бьарна Хитдэлакаппи имя возлюбленной, Оддню, замѣнено ея прозвищемъ, Свѣточъ Острова (Eykyndill: Б 1, 2, 3, 6). Король Магнусъ Босоногій не стѣсняется помѣщать въ висѣ имя цесаревны Матильды (см. выше § 8). Эта манера удерживается довольно долго, если принять въ разсчетъ „Малсхаттаквэди" стр. 18:.. „такъ поступила со мной *Раннвейгъ*". Но, такъ какъ „Малсхаттаквэди"—стихотвореніе дидактическое то возникаетъ сомнѣніе, не имѣемъ ли мы здѣсь дѣло съ вымышленнымъ именемъ, съ какими постоянно оперируетъ „Соларльодъ" и даже Хавамалъ (стр. 76).

Въ старыхъ висахъ собственное имя иногда замѣняется патронимикомъ въ видѣ т. наз. vidhkenning (обозначенія по родству или принадлежности). К 53: „. . . . я вспоминаю о *дочери Торкетила* (=Стейнгердъ)". Х 2: „Я не посватался къ *единственной дочери Алвалди* =Колфиннѣ)".

Менѣе точно дама опредѣляется по мѣсту своего пребыванія. Относящіеся сюда случаи намъ уже извѣстны: это—К 76 (см. § 8. „. . . . въ *Свинадалѣ* богинѣ ожирелья") и припѣвъ „Гамансвисуръ' (см. § 7: „. . . . въ *Новгородѣ* богиня золотого кольца...").

Два раза мы встрѣчаемъ своеобразный senhal въ видѣ игры словъ, которымъ имя дамы какъ бы маскируется.

Е 23: „Юная богиня руки дѣлаетъ видъ, что не знаетъ меня, Прежде я смѣло поднималъ глаза. А теперь я вынужденъ прятать носъ въ мѣховой воротникъ, когда скальду (т.-е. мнѣ) приходитъ на умъ „*платье горы*".

Здѣсь возлюбленная, Асгердъ, названа „bergóneris foldar faldr" (=платье *земли великана*)

bergóneris fold=горный хребетъ=áss
faldr=платье=—gerdhr

Такъ изъ двухъ синонимовъ составляется senhal для имени „Asgerdhr"[3]).

---

[1]) Мы отказываемся понять утвержденіе Могка (ук. соч. 660): „Egill, Kormákr, Gunnlaugr, Hallfredhr, Ottarr svarti und mancher andere skalde haben ihr mädchen verherrlicht, freilich ohne jemals seinen eigentlichen namen zu nennen". Здѣсь, повидимому, - какое-то недоразумѣніе.

[2]) Ormstunga—прозвище Гуннлауга.

[3]) См. примѣчанія Іонссона къ Egilssaga p. 166. Halle 1894.

ОС 1: „Въ краткій срокъ очаровали меня *„князь и крутыя скалы“*. Я вошелъ въ горницу, чтобы утолить жажду... „Ингибьаргъ названа: „gramr ok brattir hamrar“.

Gramr=князь=Ingi (родоначальникъ королей)
hamrar=скалы=—bjǫrg.

Сейчасъ, конечно трудно точно рѣшить, изъ какихъ побужденій скальды прибѣгали къ такому словесному маскараду: изъ боязни ли огласить имя, или, просто, изъ любви къ риторическимъ tours de force. Мы склоняемся къ признанію второго положенія, во-первыхъ, потому, что авторъ одного изъ двухъ приведенныхъ примѣровъ—король, который почти ничѣмъ не рисковалъ, называя имя красавицы, а, во-вторыхъ—и это главное—потому, что нѣтъ никакихъ другихъ основаній думать, чтобы скальдъ когда-либо старался скрыть имя. Въ тѣсномъ кругу исландскихъ фермеровъ трудно было уберечь объектъ мансанга отъ всевидящей сплетни, и скальдъ, рѣшаясь публично произнести свою вису, тѣмъ самымъ уже безстрашно шелъ навстрѣчу огласкѣ и ея послѣдствіямъ, отъ которыхъ его не спасла бы утайка имени. Недаромъ Егилъ въ одной висѣ (E 24) говоритъ, что никогда не скрываетъ (felk sjaldan) имени женщины въ пѣснѣ, потому что искусные въ поэзіи люди все равно догадаются.

Мы уже видѣли, какъ Тордъ и Бьарнъ открыто бросаютъ въ лицо сопернику общеизвѣстное прозвище его жены (см. § 5).

Если же большинство висъ не знаютъ собственныхъ именъ, то нѣтъ необходимости относить это явленіе за счетъ нелегальнаго положенія мансанга: вѣдь и въ панегирической драпѣ воспѣваемый король гораздо чаще обозначается путемъ кеннингъ, чѣмъ называется по имени. Мансангъ въ своемъ подражаніи стилю придворнаго панегирика, перенялъ и этотъ пріемъ: большей частью дама обозначена анонимной кеннингъ, кромѣ того, встрѣчаются и одночленныя обозначенія. Въ использованныхъ нами висахъ употреблены слѣдующія ókent heiti для женщины: brúdhr, drós, (ekkja)?[1]), fljódh, kona, kvön, kvaendi, rýdr, snót, sprakki, svanni, svarri, soeta, víf.—Но одночленныя обозначенія тонутъ въ подавляющемъ количествѣ kenningar.

Анонимныя kenningar ничего не даютъ намъ для индивидуализаціи каждой отдѣльной дамы, но въ массѣ онѣ являются крупнымъ подспорьемъ для выясненія *женскаго идеала* скальдовъ, особенно, въ отношеніи *внѣшняго облика*. Дѣло въ томъ, что дошедшія до насъ висы не содержатъ ни одного описанія дамы и у насъ, стало-быть, нѣтъ ни одного цѣлостнаго образа. Каждая виса содержитъ лишь отдѣльныя внѣшнія черты или душевныя качества, большей частью въ видѣ эпитета или кеннингъ. Изъ такихъ разрозненныхъ указаній, мы можемъ усмотрѣть, какія черты вызывали восхищеніе скальдовъ, изъ

---

[3]) Мы не знаемъ можно ли здѣсь усматривать метонимію. М. б., hoppfö gr ekkja, къ которой обращается Тораринъ изъ Мавахлида, дѣйствительно, была вдовой.

какихъ частей должна была состоять исландская domna soiseuþuda. Мы складываемъ эти отдѣльныя черты въ одинъ идеальный образъ съ тѣмъ большимъ правомъ, что онѣ, какъ показываетъ сравненіе, не являются продуктами индивидуальнаго вкуса отдѣльныхъ скальдовъ или качествами единичныхъ дамъ, а прочно установленными традиціей нормами красоты и добродѣтели въ болѣе или менѣе фиксированной словесной оболочкѣ. Для большинства чертъ традиція идетъ еще изъ народной поэзіи, какъ мы можемъ судить по дошедшимъ до насъ эпическимъ образцамъ. Сходства образовъ Эдды и мансанга не могутъ объясняться вліяніемъ придворной поэзіи на народную, такъ какъ мы находимъ ихъ въ такихъ пѣсняхъ Эдды, которыя не являютъ никакихъ признаковъ вліянія скальдовъ. Просто, скальды не далеко ушли впередъ отъ стараго идеала и повторяютъ его лишь съ небольшими измѣненіями.

Мы сейчасъ приведемъ тѣ выраженія, которыми пользуется мансангъ для описанія внѣшности героини, причемъ будемъ пользоваться и кеннингами, исходя изъ того разсужденія, что кеннингъ отражаетъ ту черту, которая обращаетъ на себя вниманіе поэта, если не въ данной дамѣ, то въ женщинѣ вообще.

Общее понятіе о красотѣ выражается не часто и почти исключительно эпитетомъ „fagr“ въ различныхъ варіантахъ.

МБ 2: „Что на свѣтѣ лучше.... (этой) прекрасной женщины (vífit fagra)!“

Гуннлаугъ (12) говоритъ про родителей Хелли: „У какого мужчины, у какой женщины есть еще такое прекрасное произведеніе (hagvirki svá fagra)?“

Г 14: litfagra=прекрасная лицомъ.

Сл. Höv. 93: lostfagrir litir.

Такъ же: liki föðr (Б 1) [1]), fögr seima Guðhr (Іомсвин. 6). Здѣсь соотношенія такія же, какъ въ народной эпической поэзіи, гдѣ fögr наиболѣе частый эпитетъ для красавицы.—„Vaen“ („статная“) въ пѣсняхъ народной формы мало употребительно, скальды раздѣляютъ это выраженіе съ прозаической литературой. Хотя эпитетъ „vaen“ встрѣчается въ нашихъ висахъ только два раза (Г 12: vaen vínger̃n, Спорри: svanna vaenstr), это еще не значитъ, что станъ не игралъ никакой роли въ представленіи объ идеальной красотѣ: четыре раза (Б 7, ББ 3, ГС 26 Вигл.) мы встрѣчаемъ эпитетъ en mjóva („стройная“); Кромѣ того—ítrvaxin („красиваго роста“, К 2), strangvaxna (В); но еще

---

[1]) Первый хелмингъ читается такъ: Hér myndi nú handar
(hoeft skiljum brag) vilja
liki fögr *sem leika*
Lofn, Eykyndill, sofna.

Если читать вмѣстѣ съ Фридрикссономъ liki fögr sem leika=„прекрасная какъ кукла“ (som Dukke), то мы имѣли бы совершенно особнякомъ стоящее сравненіе. Но sem leika можетъ зависѣть отъ sofna („спала бы здѣсь, какъ подруга“) Вопросъ, т. обр., остается открытымъ.

краснорѣчивѣе говорятъ многочисленныя kenningar съ деревьями (björk, eik, lind, thopta, thella, thöll) и tródha [1]). Вотъ виса Олафа-конунга Святого, вся усыпанная такими кеннингами: Fms V 226—7: „Горестно (мнѣ), что украшенная золотомъ *липа утеса* [2]) должна чахнуть за моремъ (въ союзѣ) съ *дробителемъ щитовъ*. Я хотѣлъ бы, чтобы это *дерево руки* [3]) стояло все въ зелени, пока я живъ. Я рожденъ на печаль *березѣ повязки*.

Если мы примемъ во вниманіе, что такія kennindar встрѣчаются десятками, то уже можно говорить о коллективномъ идеалѣ, который вырисовывается передъ нами въ видѣ стройной статной (vaen) фигуры.

Внѣшность ея блестящая, сверкающая своей бѣлизной. „Ljós“ (=„свѣтлая“)—старый эпитетъ, употребительный еще въ Эддѣ (Völundarkv. 3, 8; Skv. en skamma 52, Atlomöl 28, Hövamöl 92). Относится онъ, главнымъ образомъ, къ цвѣту лица (или кожи, вообще): X 19: свѣтлая липа одежды“, K 7: „каждый глазъ на свѣтломъ *лицѣ* [4]) богини ложа“. Сюда же относятся „бѣлая, какъ лебедь, свѣтлая валкирія“ (Г 17: svanmaer lýsigudhr сл. Валундарквида 4: „бѣлоснѣжная“ (ББ 3: fannhvít). Распространенность этого образа подтверждается какъ параллелями изъ народной поэзіи:

Ghv 15: Svá vas Svanhildr í sal mínum,
sem vaeri soemleitr sólar geisli

(Такова была Сванхилдъ въ моей палатѣ, какъ прекрасно сверкающій солнечный лучъ).

такъ и употребительными въ общежитіи женскими прозвищами: Eykyndill, Daggeisli, Solarljómi (сл. также въ сказочной Халфссагѣ: Aesa en jósa).

Источникомъ сіянія можетъ служить не только бѣлизна кожи, но и золото *волосъ*. Выраженіе hvít (напр. K 5: allhvit Eir) въ этомъ отношеніи является двусмысленнымъ (=„бѣлая“ и „бѣлокурая“).

Но въ разбираемомъ нами матеріалѣ ни разу не упоминается цвѣтъ волосъ, хотя волосы и входятъ въ составъ примѣтъ красавицы. Въ полустрофѣ Снорри (см. выше § 8) мы застаемъ „самую статную изъ женщинъ“ за расчесываніемъ „нивы волосъ“. Но уже гораздо раньше. Кормакъ (7) отмѣтилъ эту ситуацію: „ . . . Волосы, что по утрамъ (snimma) расчесываетъ *богиня льна* я оцѣниваю въ пять сотенъ...“ [5]) Сл. также: svardhar Freyja (K 10).

---

[1]) См. § 6. Tródnha дѣлаетъ мало вѣроятнымъ, происхожденіе древесныхъ кеннингъ, предлагаемое Скалдскап. XXXII.

[2]) Возлюбленная короля, норвежка Стейнваръ, вышла замужъ за бонда.

[3]) Буквально: „дерево скалы сокола“, т.-е., мѣста, на коемъ сидитъ охотничій соколъ.

[4]) í ljósu líki (букв.=тѣло, наружность).

[5]) Кормакъ считаетъ т. наз. „большими сотнями“ (по дуодецимальной системѣ): пять сотенъ=600.

Высокая цѣнность, которую Кормакъ придаетъ косамъ своей дамы, показываетъ, что онѣ играли не послѣднюю роль среди чаръ, привлекавшихъ скальда. Вплоть до времени Виглундарсаги держится эпитетъ hárfögr (=прекрасноволосая). Къ сожалѣнію мы, какъ сказано, ничего не узнаемъ о цвѣтѣ волосъ, предпочитаемомъ авторами мансанга [1]). Народная поэзія въ этомъ вопросѣ отличается гораздо большей опредѣленностью bjart haddat man [2]) (свѣтловолосая дѣвушка Grip. 33), enn hvíti hadd (свѣтлые волосы Ghv. 16) и т. под. встрѣчаются нерѣдко. Здѣсь позиція пѣвца вполнѣ выяснена. Если бы поэзія придворной формы внесла какое-нибудь рѣзкое видоизмѣненіе въ народный вкусъ, то оно, конечно, отразилось бы хоть въ какой-нибудь изъ висъ. Скорѣе можно думать, что скальды не имѣли предпочтенія къ какому-нибудь одному типу.

Еще выше, чѣмъ волосы, Кормакъ оцѣниваетъ *глаза* своей милой (К 7): „каждый глазъ *Саги пива*, находящійся на свѣтломъ лицѣ *Ханны ложа*, я оцѣниваю въ 3 сотни".

Оно и понятно при той роли, которую глаза играютъ въ ходѣ романа. Въ лирикѣ исландцевъ, какъ и у многихъ другихъ народовъ неизбѣжно фигурируетъ venator cordis oculus.

К 2: „Оба свѣтильника (т.-е. глаза) дамы обожгли меня яркимъ свѣтомъ, точно костеръ изъ срубленныхъ вѣтокъ. Это не къ радости!"... (сл. также К 4).

Спеціально посвящена взгляду милой и спорная виса (К 3, Г 18 см. выше § 6), которая превосходитъ всѣ остальныя и запутанностью порядка словъ, и количествомъ kennindar (всего 6, изъ коихъ 2 tvíkent). Мы приводимъ ее въ буквальномъ переводѣ, не раскрывая ни одной кеннингъ.

„Острая, какъ у сокола, *луна рѣсницъ* наряженной въ полотно *Христъ пучины лука* [3]) засіяла на меня изъ-подъ свѣтлаго *неба бровей*, и этотъ *лучъ звѣзды вѣкъ Фридъ золотою ожерелья* [4]) служитъ источникомъ тоски для меня и для *Хлинъ запястій* [5])".

По раскрытіи сложныхъ обозначеній смыслъ получается такой: „Острыя, какъ у сокола, очи наряженной въ полотно дамы взглянули на меня изъ-подъ свѣтлаго лба; и этотъ взглядъ ея глазъ служитъ источникомъ тоски для меня и для нея". Глаза, вѣстники любви, за-

---

[1]) Въ Ислиндіи были налицо два этническихъ типа, черноволосый и бѣлокурый, которые иногда встрѣчались даже въ предѣлахъ одной семьи.

[2]) Особенно характеренъ этотъ эпитетъ въ примѣненіи къ Гудрунъ. Ученый поэтъ XII–XIII в., сочинившій Гриссиспа, не могъ не знать, что Гьукунги предполагались черноволосыми; но онъ упустилъ это изъ виду при созданіи прекраснаго дѣвичьяго образа, для котораго уже имѣлся установленный вкусомъ публики образецъ.

[3]) Hrist - валкирія. „Пучина лука (порея травы)"=похлебка изъ лука (или питье изъ травъ); женщина готовитъ или разливаетъ эту жидкость.

[4]) Fríðh—одна изъ миѳической свиты божественной дѣвы Менгладъ (Фьялсвинсмалъ 38).

[5]) Hlín—имя Фрейи.

вязываютъ первыя отношенія между влюбленными, взоръ ихъ, какъ лучъ, проникаетъ въ душу; поэтому они изображаются сіяющими, свѣтлыми, сравниваются съ солнцемъ, луной, звѣздами. Даже взгляды самого поэта названы „лучами рѣсницъ“ (К 16): „Въ поискахъ за нею я обвелъ всѣ покои *лучами рѣсницъ*“. Въ глазахъ, стало-быть, цѣнится острота, выразительность, теплота взгляда, а не цвѣтъ. Еще въ „Малсхаттаквэди“ встрѣчается *быстроглазая* дама (svinneyg drós), а про голубые или черные глаза нигдѣ не говорится.

Изъ другихъ частей лица встрѣчается однажды, какъ мы видѣли (К 3, Г 18), *свѣтлый лобъ*, кромѣ того, по одному разу *зубы* (? К 50 tanna silki Nanna) и *ротъ*, послѣдній, впрочемъ, только въ Виглундарсагѣ (mey munnfögr=„дѣвушка съ прекраснымъ ртомъ“).

Гораздо меньше разнообразія въ области частей тѣла. Два раза только (К 1, 2) упомянуты *ноги*:

К 1: „ . . . Эти ножки (their foetr) грозятъ мнѣ опасностью“.

Напротивъ того, многочисленныя kenningar съ упоминаніемъ *руки* говорятъ за то, что handfögr kona (К 83), женщина съ прекрасными руками, можетъ считаться стабильнымъ идеаломъ, который держится на всемъ протяженіи нашей эпохи, отъ Кормака до еп. Бьарни[1]). Изъ всѣхъ кеннингъ, касающихся красоты дамы, большинство относится къ рукамъ: arma ilm (К 7, 32) handar bál (К) handar skér (К 70) handar Lofn (Б 1) andnesjar gims alnar (Г 9), vidh valklifs (ОС 2). Это направленіе вкуса корнями своими упирается въ народную основу. Фрей такъ описываетъ свою возлюбленную (Скирнисмалъ 6): „Видѣлъ я, какъ ходила по подворью Гюми желанная мнѣ дѣвушка; сіяли ея руки, а отъ нихъ (сіяли) воздухъ и море“.

armar lýstu, en af thadhan
allt lopt ok lögr.

Höv. 162: hvítarmri konu.—Ригстула 40 и Хамдесмалъ 10 даже прибавляютъ подробность, которая чужда скальдамъ: *тонкіе пальцы* (mjófingradh, máefingr). Здѣсь, какъ и въ вопросѣ о цвѣтѣ волосъ, описанія народной поэзіи детальнѣе мансанга скальдовъ. Какъ бы то ни было, и тутъ, и тамъ прекрасныя руки являются для поэтовъ однимъ изъ излюбленныхъ аттрибутовъ красавицы.

Что же сообщаетъ рукамъ такое преимущество передъ другими частями тѣла? Опять-таки kenningar разрѣшаютъ эту загадку. Руки называются „мѣстомъ запястій“ (Г 17: land bauga) и, наоборотъ, кольца (или золото, вообще) названо „свѣтомъ руки“ (Г 14: armdagr) или змѣей руки“ (ББ 1: armlinn). А надо сказать, что ничто такъ не дѣйствовало на воображеніе скандинавовъ той эпохи, какъ видъ *золотыхъ украшеній*. Kenningar съ золотомъ весьма распространены для обозна-

[1]) lòmsvík 3: „Mér hefr harm á hendi handfögr kona bundit“.

ченія какъ женщинъ, такъ и мужчинъ. Въ частности, мансангъ усердно ихъ культивируетъ: золото, обозначенное то метафорически (огонь, рѣки и т. п.), то метонимически въ видѣ кольца (hringr), запястья (baugr), ожерелья (men) фигурируетъ въ многочисленныхъ женскихъ кеннингахъ: Sólgudhr sunns (К 8), Eir háthyrnis geira (К 8), Hildr hrannblíks (К 35), Gullhladhs geymi-thella (К 50), eldgrundar Endils tródha (Х 3) Ilm unnar dags (Х 20), land lautsíkjar lyngs (Г 9) fold flódhhyrs (Г 12), Gudhr gjalfelda (ББ 3) eldreidh dorgar vangs (Іомсвин. 4), gullhladhs thopta (Виглундарсага, сл. К 50); hringa Hlín, gollhrings Frídh (К 3), Hörn hrings (К 6), handar skers thella (К 70), Gerdhr gollhrings (Гамансвисуръ), Gerdhr gollhrings (! МБ 3); baugsaem lind (К 4), bauga grund (Б 7). Eir armdags (Г 14), armlinns thella (ББ 1); mengrund (К 6), mengefn (К 16). При такомъ количествѣ сложныхъ обозначеній мы встрѣчаемъ одинъ только эпитетъ, „украшенная золотомъ“ (ОС 2: golli merkdh), въ то время какъ народная поэзія, напротивъ, въ этомъ случаѣ безконечно варіируетъ эпитеты: gollbjarta (Harb. 32), golli goedd (Fáfn 40), gollvaridh (Hkv. Hund. II 44) и т. п. Но, несмотря на разницу въ выраженіяхъ, суть остается та же: и здѣсь мансангъ скальдовъ прочно приросъ къ традиціонному идеалу, къ примитивному возвеличенію золота, источника блеска, раньше другихъ предметовъ поражающаго зрительные органы и поэтому раньше ихъ просящагося въ пѣсню. Замѣтимъ, что всѣ остальные элементы красоты регулируются по этому идеалу: свѣтлое лицо, (свѣтлые волосы), блестящіе глаза, сіяющія руки, выраженія, какъ björt, ljós, fran, безостановочно сыпятся изъ устъ скальда. Для полноты картины онъ добавляетъ драгоцѣнные камни: Gnö steina называетъ Кормакъ свою возлюбленную (К 18). Съ любовью останавливается поэтъ на *одеждѣ* „пышно разряженной“ (ríklundudh Б 12, fagrbuin Анон.), облеченной въ шелкъ (silki) или полотно (hörr, lín) нарядной дамы, онъ упоминаетъ и про головной уборъ (faldr) повязку (band) и про косынку (dúk) и про оторочку (saumr): fallgerdhr (К 1), Hlín skapfrömudh línu (К 20), Hlín skrautligrar línu (К 51), silki-Nanna (К 50), lind láss, Sif sloedha karms (Х 19), Saga saums (Х 24), Rindr hördúks (Х 27), Iördh hafnar hörvi drifna (Г 9), björk bands (ОС 2), gerdhu eik (Б 26), geymi-Bil falda (ББ 2) fold földu (ББ 3), gudhvefjar thopta (МБ 3).—Тутъ народная поэзія уже не можетъ итти въ ногу съ придворной: во всей Эддѣ гораздо меньше упоминаній о нарядахъ, чѣмъ въ этихъ немногихъ висахъ. Но и здѣсь есть народные прецеденты: hörskrydd kona (Skv e. sk 50; сл, К 3: hörvi glaest) [1]) и нѣк. др.

Въ общемъ, какъ видимъ, внѣшній обликъ красавицы остается единымъ. Скальды здѣсь *не создали новаго образа*, они только влили старое вино въ новые мѣхи, расширяя область кеннингъ за счетъ эпитетовъ, сравненій и описаній. При этомъ, какъ мы видѣли, въ нѣ-

[1]) hörgefn (Fáfn 43), вѣроятно,—отъ скальдовъ.

которыхъ случаяхъ изобразительныя средства народной поэзіи оказывались точнѣе и яснѣе. Безконечное разнообразіе синонимическихъ выраженій не создаетъ разнообразія образовъ, и только въ области одежды и украшеній появляется нѣкоторая детальность.

Надъ всѣми отмѣченными поэтомъ чертами облика дамы преобладаетъ блескъ, бѣлизна. Получается фигура необычайно свѣтлая и пышная, начиная отъ лучистыхъ глазъ и до пестрой оторочки платья излучающая сіяніе и озаряющая все вокругъ. К 16: „Вышла изъ палаты милая! Отчего вся комната измѣнила видъ? Крѣпко люблю я *валкирію золота....*“

Мы увидимъ въ дальнѣйшемъ, въ какой восторгъ приводитъ поэта лицезрѣніе столь яркаго образа.

Гораздо меньше узнаемъ мы о другихъ сторонахъ личности героини.

Все же, мы постараемся использовать всѣ имѣющіяся индиціи чтобы опредѣлить ея *общественное и семейное положеніе*. Такъ, мы можемъ съ увѣренностью сказать, что благородное происхожденіе является необходимымъ аттрибутомъ идеальной дамы. Въ народно-эпической поэзіи мы видимъ то же самое, но тамъ это объясняется характеромъ сюжетовъ, въ которыхъ дѣйствуютъ дочери и жены королей. У скальдовъ же аристократическій характеръ идеала вытекаетъ изъ ихъ собственнаго соціальнаго положенія: большинство изъ нихъ— дѣти зажиточныхъ крестьянъ изъ древнихъ норвежскихъ родовъ, выселившихся еще въ IX в. Въ Исландіи болѣе чѣмъ гдѣ-либо хранили традицію и исторію рода; gódh aett имѣло чрезвычайно высокую цѣнность. Отсюда и дамы—aettgodh (X 3), aettgöfug (ББ 3), velborin (К 5, сл. Atlam. 98: ítrborin). Всякій скальдъ ищетъ себѣ ровню: Гуннлаугъ, сынъ Иллуги Чернаго, сватается къ Хелгѣ Прекрасной, внучкѣ самого Егила Скаллагримссона; Бьарнъ Брейдвикингакаппи влюбленъ въ сестру Снорри-Жреца. Даже король не относится безразлично къ высотѣ происхожденія; Магнусъ Добрый даже посвящаетъ этому вопросу отдѣльную вису.

МД: „Не одинъ обагритель мечей жалуется, что на горе ему рождена—я говорю это смѣло! — дочь (какого-нибудь) мызника. Но, если есть женщина, которая *и меня* лишаетъ сна, то виновна въ моей бессонницѣ мудрая сестра короля“.

Этотъ идеалъ переходитъ и въ формальный мансангъ. Вспомнимъ припѣвъ Іомсвикингадрапы (см. § 7): gódh aett goedhings. Ничего подобнаго пастурели или dorfpoesie миннезингеровъ у скальдовъ, повидимому, никогда не было [1]).

---

[1]) Можно высказать въ видѣ предположенія, что тутъ кроется одно изъ основныхъ отличій мансанга скальдовъ отъ утерянной народной лирики.

Съ благороднымъ происхожденіемъ тѣсно связано *богатство*. Audhr (богатство) и eyrir, hoddar (сокровища) фигурируютъ въ кеннингахъ: audhar thella (К 8), lag audhs (Г 17), audhlín (Б 13) audhbrík (ББ 3) Eir aura (ГС 20); hodda Sif (К 8).

Конечно можно думать, что здѣсь „богатство“ употреблено синегдохически вмѣсто „золота“. Но зато не оставляютъ сомнѣнія кеннингъ означающая „расточительница золота“, rínarglódhar ranglát (Б 7). Въ примѣненіи къ мужчинѣ подобная кеннингъ означаетъ короля или знатнаго хафдинга, раздающаго золото своимъ приближеннымъ. Вполнѣ примѣнима она и къ дочери или женѣ богатаго исландскаго бонда или года (жреца).

Кто касается *семейнаго положенія* возлюбленной дамы, то висы высказываются объ этомъ крайнѣ односторонне. Въ то время какъ біографіи скальдовъ относятъ нѣкоторыя мансангсвисы ко времени дѣвичества героини, самыя висы никогда не упоминаютъ о дѣвушкѣ. Слово máer встрѣчается только одинъ разъ (К 22), да еще въ Виглундарсагѣ (maer munnfögr), т.-е. въ фингированномъ мансангѣ, который вѣдь черпаетъ матеріалъ не только изъ висъ, но и изъ біографій.

„Дѣвушка съ прекрасными устами, прими мои строфы. По временамъ онѣ будутъ тебѣ на радость, о, *земля пряжки*. А когда ты, благороднѣйшее украшеніе острова, прекрасная Фрейя останешься (одна) въ Исландіи (verdhr úti), тогда ты, стройная, будешь каждый разъ вспоминать обо мнѣ“.

Нѣкоторыя старыя висы (см. ниже), въ которыхъ поэтъ жалуется на то, что его милую выдали за другого, предполагаютъ въ прошломъ романъ съ дѣвушкой (сюда относится и К 22). Но поэтическое отраженіе этого романа нигдѣ не выступаетъ съ достаточной ясностью: ни про одну вису мы не можемъ вполнѣ увѣренно сказать, что она обращена къ дѣвушкѣ. Даже разговоръ Кормака со Стейнгердъ (К 20) есть не то предложеніе руки, не то сожалѣніе объ пропущенномъ счастіи.

К 20: *Кормакъ*: „Кого избрала бы ты себѣ въ мужья, *богиня льна* (?)? Ты несешь мнѣ утѣшеніе, свѣтлая подруга“.

Стейнгердъ: „Я готова была бы, расточитель колецъ, вѣнчаться съ *братомъ Фроди* [1]), хоть будь онъ слѣпымъ, если бы только судьба допустила до этого и боги послали мнѣ счастье“.

Здѣсь остается неизвѣстнымъ, происходитъ ли этотъ разговоръ, какъ думаетъ сага, до выхода Стейнгердъ за Берси или послѣ него. Другія же висы не даютъ даже и этого. Зато упоминаніями о *замужней дамѣ* хоть прудъ пруди: и у Кормака, и у Гуннлауга, и у Халлфрэда, и у обоихъ Бьярновъ, и у Олафа Святого (см. ниже). Этотъ образъ

---

[1]) Фроди Агмундарсонъ, братъ Кормака.

доживаетъ до Іомсвикингадрапы (ítrmans kona) и Виглундарсаги. Получается впечатлѣніе точно романъ съ дѣвушкой никогда не фиксировался въ придворной поэзіи. Въ противоположность сему народный эпосъ изображаетъ красавицу чаще всего дѣвушкой: sólhvít maer (Höv 97), maer mjófingradh (Rig 40), meyja fegrst (HHj 1), maer ung (HII 16), maer fögr áliti (Gríp. 28), maer miklu fegrst (Fafu 40) maer frumung (Skv. e. sk. 4) björt maer (Gkv. II 1); ljóst man (Höv. 92), en mjallhvíta man (Alv. 7), bjarthaddat man (Gríp. 33) и др.

Вспомнимъ, что и въ висѣ объ Инголфѣ дѣйствуютъ meyjar.

Такимъ образомъ, мы можемъ констатировать и здѣсь общее всей средневѣковой лирикѣ различіе: народная и подражающая ей поэзія прославляетъ по преимуществу дѣвушку, придворная—замужнюю даму. Здѣсь, какъ и на материкѣ, романы съ дѣвушками не отвергаются открыто, но обходятся молчаніемъ. При плохой сохранности нашего матеріала мы можемъ, конечно, допустить существованіе нынѣ утерянныхъ исключеній [1]), но, повидимому, ихъ было немного, ибо иначе хоть что-нибудь дошло бы до насъ. Какъ эта манера развилась въ скандинавскихъ условіяхъ жизни, для насъ не совсѣмъ ясно, но видѣть здѣсь южное вліяніе мы не имѣемъ никакого права.

Такъ постепенно выясняется передъ нами идеальный образъ героини. Остается только собрать скудныя данныя относительно ея *духовнаго облика*. Собственно говоря, ясно и сознательно отмѣчено только одно ея качество: это—*умъ*, что явствуетъ изъ эпитета svinn, иногда прилагаемаго къ дамѣ Konan svinna (К 83) svinn snót (Б 3), svinn siklings systir (МБ). И тутъ, какъ и во многихъ другихъ случаяхъ, скальды не заняли новой позиціи, ибо ту же черту мы находимъ въ народной поэзіи: en hörska maer (Höv. 96), snót svinnhugudh (Hkv. II 10) и мн. др.

Въ строфахъ Халфссаги Хрокъ, объявляя о своей любви къ Брюнхилдъ, восклицаетъ:

(Hrók. 25:) Mey fann ek öngva margsvinnari
hvergi landa, en Háka dóttur...
...hón er at öllu, sem ek oeskja mun.

„Не видалъ я дѣвы столь многоумной ни въ одномъ краю, какъ дочь Хаки... Она во всемъ такова, какъ я могъ бы пожелать".

Въ большинствѣ случаевъ дѣло не идетъ дальше такого общаго опредѣленія. Единичнымъ случаемъ можно считать указаніе на даму, какъ на пріятную собесѣдницу, у Бьарна Хитдэлакаппи. Б 6: „Вздыхаетъ Свѣточъ-Острова. Она, счастливая на слова (ordhsaell), хочетъ немного поболтать со мной. Прекрасны рѣчи печальной женщины (brúdhr hefr beztar raedhur)". Параллелью можетъ служить развѣ

---

[1]) Такими м. б., были, если судить по сагѣ, пѣсни о Колбрунъ.

только К 9: „Слаще мнѣ вести долгія рѣчи со Стейнгердъ, чѣмъ гонять по пастбищу бурыхъ овецъ". Во всякомъ случаѣ, и тутъ, и тамъ она отмѣчена, какъ *пріятная собесѣдница*. Если такихъ параллелей было много, то это, несомнѣнно, было оригинальной чертой лирики высшихъ классовъ: поэзія народной формы не знаетъ этого мотива.

Большое количество kenningar относится къ *хозяйственности* героини и указываетъ на то, какъ высоко цѣнилась женщина-хозяйка, дѣловитая и домовитая (skörungr). Женщина ставится въ отношеніе къ вину, пиву и меду, которые она разливаетъ, къ столамъ (bordh), за которыми она служитъ, къ яствамъ и ниткамъ: Hrist lauka (К 3), íta eldbekks (К 5), öl-Saga (К 7) Gnö bordha (К 18) horntheyjar Freyja (К 59) Skögull bordha (К 76), Njörun ölstafns, lind lauka (Г 10) víngefn (Г 11) Bil bordha (Г 12), ölreyrar jördh (Б 6), sveigar thöll (Б 7) stódh strengs (ББ 1) thöll adhalbjóra (ББ 3), ölkarma Lofn (Халлбьарнъ Оддссонъ), mjadhar thella, ölselja (Іомсвик. 4).

По нѣкоторымъ висамъ можно судить еще о *добромъ сердцѣ* красавицы.

Х 27: „Нѣжная *богиня полотняной косынки* бѣлой рукой будетъ утирать слезы съ рѣсницъ... если мертваго меня воины снесутъ съ корабля..."

Равнымъ образомъ, и Бьарнъ Брейдвиккингакаппи (4, 5) утверждаетъ, что возлюбленная (Туридъ) пожалѣла бы его, если бы знала, что онъ томится въ холодной пещерѣ (сл. Б 1).

Ни въ чемъ другомъ доброта дамы не проявляется, она исчерпывается ея *отношеніемъ къ герою*, которое, дѣйствительно, слѣдуетъ признать весьма благожелательнымъ. Въ старыхъ висахъ дама обычно изображается расположенной къ поэту. За глаза она хорошо отзывается о немъ (МБ: ordh spyrk gollhrings Gerdhar gódh). Иногда онъ прямо утверждаетъ: „Любила меня *земля платья*" (ББ 3 Fold unni mér földu). Въ этомъ отношеніи старыя висы стоятъ на точкѣ зрѣнія народной поэзіи, гдѣ идеальная женщина изображена любящей.

Namque petenti...
...Saepe secundo
Femina cedit.

(Saxo Gramm p. 28—9).

Почти въ однихъ выраженіяхъ скальдъ Кормакъ и миѳическій Сигурдъ объявляютъ о томъ, что они избраны дамой среди всѣхъ остальныхъ.

К 22: . . . unni mer manna mest...
Skv. e. sk. 28: Mér unni máer fyr man hverjan.

Еще краснорѣчивѣе говоритъ сходство съ „Данцомъ“ (см. § 1).

ГС 5: En threyr thessum... at maerdhar rögni [1])
Данцъ: En ek at thegni threy nött sem dag.

ОС 2: „Я рожденъ на горе *березъ повязки*“ (Alinn erumk björk at bölvi bands) (сл. X. 27).

Въ худшемъ же случаѣ онъ ей „не желаненъ“ (óthekkr), какъ показываетъ единичный случай, К 60. Вообще же, въ любовныхъ неудачахъ поэта ея вины нѣтъ. Виноваты или злые люди, или судьба; она же грѣшитъ развѣ только излишнею „робостью“ (Б 2). Hón at lífi sér löst né vissi... gengu á milli grimmar urdhir (Skv. e. sk 5). Вспомнимъ уже цитированный отвѣтъ Стейнгердъ: „Я готова была бы вѣнчаться съ *тобой*, расточитель колецъ, хоть будь ты слѣпымъ, если бы только судба допустила до этого и боги послали мнѣ счастье“. Какъ та простая дѣвушка въ „Данцѣ“, такъ и знатная Стейнгердъ Торкелсдоттиръ „стремится къ юношѣ день и ночь“, счастье ея расторгается не ею, а чаще всего, родительской волей.

Г 12: „Статная богиня вина! Есть мнѣ за что поблагодарить отца твоего и мать—*земля золота* отнимаетъ радость у скальда!—ибо оба они отдали подъ брачное одѣяло *богиню столовъ*....“

Эти отношенія доживаютъ до конца XI вѣка.

МБ 2: „Тяжелое горе принесъ я съ тинга, изъ-за того что никогда не увижусь съ милой: люди стали между нами“.

Но уже раньше, все въ туже чреватую реформами эпоху Харалда Суроваго, начинаетъ пробиваться новое представленіе о *„жестокой красавицѣ“*, кокеткѣ, играющей сердцемъ безнадежно влюбленнаго. Самъ король первый задаетъ тонъ. „Гамансвисуръ“: „ . . . И все же въ Новгородѣ *Гердъ золотого кольца* играетъ мною“.

Постепенно новый образъ начинаетъ входить въ силу и пускаетъ корни въ формальномъ мансангѣ. Вспомнимъ „Малсхатт.“ 18:

Brögdhótt reyndisk gemlu fúa;
margar kunni sloegdhir sér,
svá nökkut gafsk Rannveig mér.

„Хитрая лиса показала себя овцѣ: много она знала козней. Приблизительно такъ же поступила со мною Раннвейгъ“ [2]). Такъ поступаетъ по традиціи почти всякая изъ вымышленныхъ возлюбленныхъ въ формальномъ мансангѣ римъ: обыкновенно она ничего не хочетъ знать объ авторѣ и отталкиваетъ его.

---

[1]) Стремится къ этому королю панегирика (то-есть къ поэту, ко мнѣ)“.

[2]) Въ это же время, вѣроятно, попалъ въ сборникъ Эдды анекдотъ о лукавой дѣвушкѣ, обманувшей Одина (Ховамалъ 96—102) и возникла мораль, выводимая изъ этого эпизода: Mörg es gòdh maer, ef görva kannar hugbrigdh vidh hali.

Мало того, „жестокая красавица“ пробиваетъ себѣ путь и въ мансангсвису. Авторы Виглундарсаги стилизуютъ подъ нормальную біографію скальда (см. § 6): у нихъ тоже свадьба разстраивается изъза отъѣзда жениха Виглунда. Но разница въ томъ, что вернувшійся герой обвиняетъ во всемъ происшедшемъ не судьбу и не родныхъ, а ее самое.

Eigi tjádhu eidhar
óss, né margir kossar:
—seint's kvenna gedh kanna—
kona sleit vidh mik heitum.

„Не помогли намъ ни клятвы, ни многіе поцѣлуи:—трудно понять женскую душу—женщина нарушила данные мнѣ обѣты“.

Здѣсь какъ и въ формальномъ мансангѣ она является самодѣятельной причиной несчастья поэта. Вмѣстѣ съ эмансипаціей мансанга эмансипируется и его объектъ; душевныя свойства героини, а не вѣшнія стихіи начинаютъ направлять ходъ романа. Вмѣстѣ съ тѣмъ, мы здѣсь видимъ единственную рѣзкую эволюцію, которую пережилъ образъ дамы въ мансангѣ скальдовъ.

Въ остальномъ этотъ образъ остается довольно прочнымъ въ теченіи всей эпохи. Прекрасная свѣтлолицая женщина, статная и стройная, съ лучистыми глазами подъ свѣтлымъ челомъ, украшеннымъ сверкающими косами, въ роскошномъ одѣяніи изъ полотна и шелка ходитъ между столами и бѣлыми руками, отягченными безцѣнными запястьями и золотыми кольцами, разливаетъ воинамъ медъ и вино; вся фигура производитъ впечатлѣніе блеска и пышности; высокое происхожденіе и богатство сочетаются въ ней съ умомъ и добрымъ сердцемъ, которое всегда открыто для поэта и.... закрыто для мужа. Такова исландская domna soiseubuda, свѣтлая героиня старыхъ висъ.

Но со временемъ характеръ ея начинаетъ портиться. Все подъ тѣмъ же прекраснымъ образомъ она скрываетъ хитрость и лукавое кокетство, а затѣмъ и полное равнодушіе къ влюбленному, словомъ, все больше и больше начинаетъ напоминать неприступныхъ красавицъ нашего континента..... въ XII вѣкѣ, конечно.

§ 10. Переживанія поэта.

Теперь спросимъ еще наши висы, какъ реагируетъ ихъ авторъ на красоту и добродѣтели своей возлюбленной, и онѣ отвѣтятъ намъ, хоть и не особенно подробно, но все же не полнымъ молчаніемъ. Мы постараемся прослѣдить по нимъ развитіе сердечнаго чувства отъ момента возникновенія до самой его смерти.

Все, что висы даютъ о возникновеніи любви, рисуетъ намъ ее зарождающеюся мгновенно, при первомъ взглядѣ. Такъ, Кормакъ

(К 1, 2, 3, 4) поймавъ на себѣ лучистый взглядъ Стейнгердъ, воспламеняется „въ краткій срокъ могучей любовью“ (1: ramma öst fyr skömmu) и неослабѣвающимъ стремленіемъ (2: thrá muna óss um aefi eldast).

К 2: „Оба свѣтильника дамы обожгли меня яркимъ свѣтомъ, точно костеръ изъ срубленныхъ вѣтокъ....“

Олафъ-конунгъ Харалдсонъ восклицаетъ, впервые увидѣвъ Ингебьаргъ:

ОС 1: „Я заглянулъ (въ горницу) къ женщинамъ. Скажи, кто эта дама, которая дѣйствуетъ на меня такъ, точно пламя рвется вверхъ изъ костра. Въ краткій срокъ очаровали меня *князь и крутые валы.* [1]) Я вошелъ въ палату, чтобы утолить жажду“.

Тогда поэтъ констатируетъ, что видъ красавицы возбуждаетъ его чувство (Б 12: Rindr vekr mik mundar) и что ему пришло время любить (unna) сердечной любовью (öst).

К 76: „Я сложу строфу раньше, чѣмъ мы взойдемъ на корабль и пошлю ее *богинѣ запястій* [2]) въ Свинадалъ. Всѣ слова мои дойдутъ до ушей *валкиріи столовъ* [3]). Люблю я *Сагу шелка* вдвое больше, чѣмъ самого себя.

Х 20: „Люблю я *Илмъ золота*“ (Rinnumk öst til Ilmar unnar dags).

Прежде всего, любовь проявляется въ *восхищеніи*, которое выливается въ восторженный панегирикъ.

К 8: Всю *сосну богатства*, причиняющую мнѣ страданія, я оцѣниваю въ стоимость Исландіи и страны гунновъ вмѣстѣ съ Даніей. *Ейръ гребня* стоитъ земли англовъ и владѣній ировъ! Я назначаю цѣну *валкиріи золота* [4]).

К 60: „ . . . Прежде камни поплывутъ, какъ зерно по водѣ, земля провалится, прежде обрушатся въ глубокое море высокія славныя горы, чѣмъ родится женщина прекрасная, какъ Стейнгердъ“.

МБ: „Что на свѣтѣ лучше (этой) прекрасной женщины!“

За восхищеніемъ слѣдуетъ *стремленіе къ милой* (ekki, thrá), которое всегда носитъ характеръ *тоски*. Грустная дымка лежитъ на всѣхъ чувствахъ. Любовь приравнивается къ болѣзни (sótt), къ горю (angr).

Это понятіе варіируется въ цѣломъ рядѣ словъ: angr, böl, ekki, harmr, hildr, óteiti, ótta, óthurft, sorg, sótt, stridh, sút, thrá, которыя всѣ являются синонимами „любви“. Часто приходится ихъ разсматривать только какъ таковые, не понимая этихъ „мукъ“ и „несчастій“ слишкомъ буквально.

---

[1]) См. выше § 9.

[2]) Риндъ запястій.

[3]) Скагулъ столовъ.

[4]) Гуннъ солнца (т.-е. сіянія) подвижнаго моря.

Конечно, мы готовы признать искренность горя въ тѣхъ случаяхъ, когда оно обусловлено утерей милой (см. ниже) или недоступностью счастья:

МБ: „Что на свѣтѣ лучше (этой) прекрасной женщины! Рѣдко поэтъ отвлекается (т.-е., я отвлекаюсь) отъ любовной тоски: далекъ еще (счастливый) день, который все еще не наступаетъ для воина (т.-е. для меня). Тяжкое горе принесъ я съ тинга, изъ-за того, что никогда не увижусь съ милой: люди стали между нами".

Въ такомъ смыслѣ любовная печаль появляется еще въ поэзіи народной формы:

Skirn. 4: Hví of segjak thér, seggr en ungi
mikkin módhtrega?...
7: Asa ok alfa thaf vil engi madhr
at vit samt seïm.

„Какъ скажу я тебѣ, юный отрокъ, великое сердечное горе?... Изъ асовъ и алфовъ никто не хочетъ, чтобы мы (съ нею) были вмѣстѣ".

Но далеко не всѣ выраженія печали такъ же хорошо мотивированы. Такъ, Кормакъ квалифицируетъ любовь, какъ несчастіе, уже при самомъ ея зарожденіи, при первыхъ взглядахъ, которыми обмѣниваются влюбленные.

К 2: „Оба свѣтильника дамы обожгли меня яркимъ свѣтомъ. Мнѣ не до смѣха [1])

óss hlaegir that eigi.

К 3, Г 18: И этотъ лучъ *звѣзды вѣкъ Фридъ золотого кольца* служитъ причиной несчастія (óthurft) для меня и для *Хлинъ запястій*. Только что мы видѣли, какъ Кормакъ, восхищаясь возлюбленной, „жалуется, что она „приноситъ ему страданія" (grandar mér).

Мало того, Халлфредъ, вспоминая о счастливой порѣ своей любви къ Колфиннѣ, говоритъ (X 27): adhr vask ungu fljódhi at sútum (т.-е. прежде я жилъ на горе молодой женщинѣ) [2]).

Такимъ образомъ, въ извѣстныхъ случаяхъ печаль представляется намъ не соотвѣтствующей ситуаціи. Въ особенности, наводитъ на сомнѣнія то обстоятельство, что горечь любви, или, какъ выражается Гисли Сурссонъ, „ядъ страсти" (ГС 27: eitr ekka) упоминается вездѣ, гдѣ рѣчь идетъ о романическихъ чувствахъ, при чемъ любовь, какъ наслажденіе и радость (gaman, teiti), понятіе столь обычное въ народной поэзіи совершенно отсутствуетъ.

---

[1]) Букв. „насъ (т.-е. меня) это не смѣшитъ".

[2]) Мы охотно признаемъ, что этотъ текстъ (X 27) допускаетъ и иныя толкованія.

Gaman упоминается одинъ разъ, но въ качествѣ переживанія соперника, т.-е. опять-таки на горе поэту. Вообще же, о радости говорится только для того, чтобы сказать, что она уничтожена любовью. Дама „отравляетъ забавы и радость". (МБ: meinar leik ok teiti) и „отнимаетъ веселье у скальда" (Г 12: nemr flaum af skaldi) ибо „обостряетъ тоску и огорчаетъ" его (К 53: hvess sótt ok angrar sú...) Она „причина его безсонницы" (МД: veldr andvöku), она пріучаетъ его недосыпать ночей (МБ: kennir mér... sofa líit) (ср. также К 55). Только въ одной висѣ она „радуетъ" (ГС 38: teitir mér), но здѣсь Гисли если вѣрить сагѣ, обращается къ своей супругѣ.

Въ виду столь постоянной характеристики даже счастливой любви (напр., X 22: vér munum hvern dag dyrra), какъ несчастія, присухи и т. п. невольно возникаетъ мысль, не имѣемъ ли мы передъ собой такой же поэтической фикціи, какъ и у трубадуровъ (dolor=cossire): чтобы быть приличной, допустимой въ изысканномъ обществѣ любовь должна быть облечена дымкой грусти, придающей ей характеръ серіозности. Въ Провансѣ и Германіи, конечно, эта манера иначе мотивирована: тамъ это дѣлается изъ страха передъ ревнивцемъ и ради добраго имени дамы, которая, поэтому, представляется холодной и недоступной, что совершенно чуждо старымъ мансангсвисамъ. Скальдъ же, какъ увидимъ въ дальнѣйшемъ, ревнивца не боится и репутація дамы ему тоже не особенно дорога; имъ больше управляютъ мотивы эстетическіе, о которыхъ была рѣчь во II-й главѣ и согласно которымъ любовная поэзія придворной формы развивается подъ вліяніемъ реакціи противъ народнаго мансанга. Здѣсь еще большую роль играетъ чувство приличія, которое цензуруетъ не столько содержаніе висы, сколько форму выраженій. Очень ясно иллюстрируетъ эту психологію Кормакссага, при чемъ тутъ важна не достовѣрность эпизода, а то направленіе мысли, которому онъ обязанъ своимъ существованіемъ. Мы видимъ скальда Кормака, который открыто излагаетъ (К 22) свои прежнія близкія отношенія со Стейнгердъ, но который убиваетъ человѣка, осмѣлившагося сочинить на эту тему отъ его имени вису (К 63) въ грубыхъ выраженіяхъ. Этикетъ требуетъ, чтобы страсть носила оттѣнокъ грусти, но грусть эта не болѣе реальна, чѣмъ, напримѣръ, *„страданіе"* въ русской деревнѣ.

Кромѣ того, мы еще должны принять во вниманіе условія сохраненія (см. гл. II): будь эти пѣсни составлены въ менѣе серіозномъ, въ болѣе жизнерадостно-эпикурейскомъ тонѣ, было бы eigi thörf at ríta (см. § 3) и ни одна виса не дошла бы до насъ. Существованіе у скальдовъ гедонической поэзіи можно, поэтому, только предполагать, но образцы ея таятся во мракѣ временъ.

Напротивъ, грустное направленіе чувства, по мѣрѣ развитія мансанга, все больше опредѣляется и усиливается и впослѣдствіи передается римамъ. Авторъ „Малсхаттакведи" прямо предупреждаетъ, что отношенія его къ „быстроглазой дамѣ" будутъ выражены „словами печали".

Mkv. 3: Hermdhar ordh munu hittask í...

Ибо онъ „хорошо знаетъ, что такое сердечный недугъ“ (Mkv. 12: görva thekkik sút hvé ferr).—Но особенно переборщилъ въ этомъ направленіи епископъ Бьарни въ Іомсвикингадрапѣ. Стоитъ привести весь формальный мансангъ этой драпы, чтобы увидѣть, какъ обильно онъ варіируетъ интересующій насъ мотивъ.

1. 3; Hendir enn sem adhra
óteitan mik sútar;
mer hefr harm á hendi
handfögr kona bundit;
thó emk ódh at auka
oerit gjarn at hváru;
mjók emk at mér ordhinn,
ógaefr of for vífa,
4: Drengr vas dátt of svarra
(dorgar vangs) fyr löngu
(thvi hefr óss of unga
eldreidh skapi haldit);
thó hefk ort of ítra
allfátt mjadhar thellu;
vel samir enn of eina
ölselju mér thylja.
6: Seima Gudhr . . .
fögr raenir mi flaumi
14: Mér kemr harmr at hendi
haettr . . . . . .
Stef: Ein drepr fyr mér allri
ítrmans konan teiti;
gódh aett of kemr grímmu
goedhings at mér strídhi [1]).

Въ девяти фразахъ изъ двѣнадцати говорится о любви, какъ печали, при чемъ употреблено 8 разныхъ выраженій. Бьарни заканчиваетъ старую эпоху, и въ немъ мы находимъ тотъ же гиперболизмъ эпигона, который мы въ свое время отмѣчали въ авторахъ Виглундарсаги.

Совершенно аналогичное явленіе замѣчаемъ мы и у позднихъ миннезингеровъ, когда, напримѣръ, Генрихъ ф. Вюрцбургъ на четырехъ строкахъ ухитряется умѣстить 6 разныхъ выраженій для опредѣленія мукъ любви.

Mich hânt senede wunden gebunden ze sorgen,
die muoz ich von schulden nû dulden verborgen:
diu mit spilnden ougen vil tougen mich saeret,
diu hât mîn leit niuwe mit riuwe gemêret.

[1]) Переводъ см. § 7.

Чисто формальный характеръ „любовной тоски“ явствуетъ еще и изъ того, что она не дѣйствуетъ подавляюще на психику поэта, не убиваетъ ни энергіи, ни желаній.

Напротивъ того, любовь не позволяетъ поэту оставаться въ области пассивныхъ мечтаній, а вызываетъ въ немъ кипучую дѣятельность, безудержное стремленіе къ милой, которое такъ хорошо символизуется бѣшеной скачкой Кормака:

К 25: „Ты говоришь, свѣтлая *Фрейя льна*, что я обманно нарушилъ уговоръ съ тобою. А я до устали загонялъ своего скакуна ради тебя.

Мало я щадилъ лошадь, что была подо мной. Вдвое милѣе мнѣ было бы, *Ейрг колецъ*, чтобы конь надорвался, чѣмъ то, что тебя выдали замужъ“.

Въ самомъ дѣлѣ, никакія опасности не способны его удержать.

К 18: „Сидятъ люди и не допускаютъ меня до нѣкой *богини камней* [1]): они хотятъ добиться того, чтобы мнѣ не досталась *Гна столовъ*. (Но) чѣмъ больше непріязни они будутъ питать къ нашимъ встрѣчамъ, тѣмъ больше я буду любить *Гунъ драгоцѣнныхъ камней* [2]).

К 19: „Сидятъ люди и не допускаютъ меня до твоего лица. Имъ грозитъ опасность отъ (моего) меча (?) [3]), ибо раньше всѣ рѣки въ странѣ потекутъ вспять, чѣмъ я откажусь отъ свѣтлой *богини кубка*“.

Халлфредъ, идя на опасное свиданіе, готовъ пожертвовать жизнью ради счастія съ милой (Х 19): „Не страшно мнѣ, хотя бы меня и зарубили въ объятіяхъ дамы“.—„Я радъ биться съ Грпсомъ (мужемъ Колфинны)“, восклицаетъ онъ передъ поединкомъ (Х 23) и прочіе скальды не отстаютъ отъ него: Кормакъ (К 69) и Бьарнъ Брейдвикингакаппи (ВБ 2) воспѣли поединки, затѣянные ими изъ-за любви къ дамѣ.

Мы уже говорили (см. §§ 7, 8) что любовь и битва часто сочетаются въ одной висѣ. Но есть прямыя указанія на то, что любовь прямо-таки обязываетъ къ мужеству. Гицуръ Гуллбра восклицаетъ въ стихахъ, будто бы сочиненныхъ имъ передъ гибельнымъ сраженіемъ при Стикластадиръ (1030): „Снарядимся въ бой! Пусть услышатъ (всѣ): никогда дочь бонда не увидитъ меня печальнымъ (передъ битвой) или трусливымъ!“ Или: „Храбрый воинъ! у меня не будетъ недостатка въ мужествѣ. Такъ приказала мнѣ дома *богиня полотна*“.

ГС 38: „*Фулла камней*, дающая мнѣ радость, услышитъ, о храбрости своего друга, безстрашнаго въ бою. Я не унываю, хоть и жа-

---

[1]) Гна камней. Рѣдкій случай повторенія имени въ предѣлахъ одной строфы.

[2]) Читаемъ: sörvə, вмѣсто sölva.

[3]) Читаемъ неясное мѣсто по Іонссону: fár вм. foetr.

лятъ меня крѣпко выкованные мечи; эту твердость отецъ мой передалъ своему сыну".

Изъ этихъ висъ эпоха викинговъ глядитъ на насъ во всѣ глаза.

Но миновали бурныя времена, и постепенно улеглась воинственность скальдовъ.

Поздній мансангъ въ этомъ отношеніи являетъ рѣзкій контрастъ со старыми висами. Магнусъ Берфэтъ и тутъ является послѣднимъ мансангсскальдомъ стараго закала. Вспомнимъ его уже цитированную вису: „Есть одна, которая отравляетъ мнѣ веселье и радость.—; (Это—) Мактхилдъ! Воронъ на югѣ пьетъ изъ ранъ. А меня, защищающаго землю со щитомъ въ рукѣ, смуглая дѣвушка пріучила недосыпать ночей. Мечи разсѣкали щиты!"

Въ слѣдующемъ за нимъ пробѣлѣ потонули батальныя сцены. Настроеніе мансанга становится грустно-элегическимъ. Ни въ Виглундарсагѣ, ни, тѣмъ болѣе, въ первыхъ образцахъ формальнаго мансанга нѣтъ ни одного намека на связь любви съ битвой. И неудивительно: поэзія скальдовъ стала занятіемъ ученыхъ магнатовъ и клириковъ вмѣсто прежнихъ морскихъ добычниковъ, втягивавшихъ любовныя переживанія въ общій водоворотъ своей непрестанной борьбы и непреходящихъ опасностей.

Этотъ дѣйственный характеръ любви въ старыхъ висахъ въ сильной степени отражается и на *предѣлѣ желаній*, каковой предѣлъ, несмотря на всѣ старанія сагъ, никакъ не можетъ быть названъ скромнымъ. Дѣло въ томъ, что біографіи скальдовъ постоянно стараются представить отношенія героя и героини болѣе или менѣе платоническими. И мечтанія поэта, выраженныя въ висахъ, и самыя ситуаціи противорѣчатъ этой тенденціи.

X 19: „Мореходецъ рѣшился итти къ возлюбленной. Не страшно мнѣ, хоть бы меня и зарубили въ объятіяхъ дамы, лишь бы мнѣ довелось уснуть между рукъ (т.-е. на груди) *Сифъ нарядовъ*. Поистинѣ я не стану сдерживать своихъ желаній (во время свиданія) со свѣтлой *липой складокъ платья*".

mákat láss vidh ljósu
lind af raektar bindask.

Какъ видимъ, скальдъ Олафа Трюггвасона выражаетъ свои вожделѣнія почти съ той же откровенностью, что и грубая служанка въ 7-й строфѣ Валса-татта:

Visi eigi maettak
vidh of bindask,
ef vit ein laegim
í angkaetu.

„Поистинѣ я не стала бы сдерживать своихъ желаній, если бы мы лежали вдвоемъ для взаимной услады".

Res est arduissima vincere naturam: несмотря ни на какія этическія и эстетическія препятствія живая жизнь пробиваетъ себѣ путь въ пѣсню даже сквозь искусственную придворную форму.

Г 9: „Отражающему враговъ *возбудителю огня битвы* не удается привязать къ себѣ наряженную въ полотно *землю платья*. Ибо я, когда мы были моложе (т.-е. прежде), наслаждался на обоихъ *мысахъ огня руки* [1]) этой *страны луга земного лосося*" [2]). (Сл. также Б 12 и ББ 3, см. § 6).

Нѣсколько скромнѣе выражается Кормакъ.

К 22: „Прочь увезъ Берси мою невѣсту. Онъ навлекъ на себя гнѣвъ скальда.

Я потерялъ печальную женщину. Часто я цѣловалъ дѣвушку, когда она любила меня больше всѣхъ людей".

Но Кормакъ находится въ особыхъ условіяхъ, какъ явствуетъ изъ висъ К 58 и К 59, гдѣ описываются цѣломудренныя ночи проведенныя Кормакомъ и Стейнгердъ.

Психологическое исключеніе (по сравненію съ другими скальдами) на первый взглядъ мало понятно, и біографія ничего не даетъ для его объясненія.

Трудно объяснить поведеніе влюбленныхъ этическими мотивами: Кормакъ, который согласно XXIV гл. саги и висѣ К 75 не постѣснялся цѣловать Стейнгердъ въ присутствіи ея мужа, врядъ ли впалъ бы въ добровольный аскетизмъ при свиданіи наединѣ. Да и самое это свиданіе описано въ XIX гл. саги довольно неестественно. Кормакъ и Стейнгердъ встрѣтились случайно, сошли съ коней и проговорили до наступленія темноты; только тогда они замѣтили пропажу лошадей. „Тутъ спустилась ночь, и они отправились въ путь и пришли къ небольшой мызѣ, и ихъ приняли и оказали имъ гостепріимство, въ которомъ они нуждались; ночью же каждый изъ нихъ лежалъ на своемъ краю ложа. Кормакъ произнесъ вису: (Слѣдуетъ К 58). Стейнгердъ сказала, что лучше имъ не встрѣчаться. Кормакъ произнесъ вису (К 59)"...

Непонятно, прежде всего, почему въ этой мызѣ имъ надо было спать на одной постели, если они рѣшили соблюдать цѣломудріе; съ другой стороны ситуація, даваемая сагой, совсѣмъ не оправдываетъ текста К 59, гдѣ говорится, что они спали вмѣстѣ 5 ночей.

Словомъ, все производитъ впечатлѣніе выдумки, плохо подогнанной къ содержанію висъ. Лучше посмотримъ, какъ мотивируютъ сами висы самообладаніе Кормака и Стейнгердъ.

К 58: „Лежимъ мы, знатная *Хлинъ золота*, на двухъ краяхъ ложа. Мы видимъ, что разгнѣванная судьба дѣлаетъ свое дѣло. Не дано

---

[1]) Мысы золота означаютъ руки или грудь.

[2]) Лугъ змѣи—золото.

намъ безпечально взойти на одно ложе, дорогая воину *Фрейя золота*".

К 59: „Пять грозныхъ ночей проспали мы въ домѣ вмѣстѣ съ *Фрейей золота* и каждое *время ворона* (т.-е. каждую ночь) я лежалъ безъ надежды на узы любви: я ни о чемъ не думалъ".

Въ первой висѣ—туманная ссылка на судьбу, какимъ-то образомъ мѣшающую влюбленнымъ соединиться; во второй Кормакъ, какъ будто объясняетъ свое поведеніе внезапной absentia mentis. Повидимому, нравственныя соображенія тутъ не при чемъ. Скорѣе можно привести обѣ висы въ связь съ циркулировавшимъ въ то время слухомъ, которому, можетъ быть, вѣрилъ самъ Кормакъ, будто онъ и Стейнгердъ были околдованы мстительной чародѣйкой Торвейгъ. Гл. V: „Я отомщу тебѣ тѣмъ, что ты никогда не овладѣешь Стейнгердъ". Здѣсь рѣчь идетъ объ обычномъ въ средніе вѣка видѣ малефиціи, при которомъ субъектъ дѣйствуетъ подъ впечатлѣніемъ проклятія колдуньи, какъ подъ гипнозомъ. Авторъ саги сдѣлалъ бы лучше, если бы пристегнулъ К 58 и 59 къ этому пассажу.

Какъ бы то ни было, по этимъ висамъ нельзя видѣть въ Кормакѣ носителя какого-либо своеобразнаго взгляда на любовь: всѣ прочія индиціи показываютъ, что онъ стоялъ на той же почвѣ чувственно-физическаго пониманія любви, какъ и всѣ остальные скальды.

Такимъ образомъ цѣломудренная идеологія біографовъ находитъ откликъ лишь въ тѣхъ мансангсвисахъ, которыя возникли вмѣстѣ съ сагой и отражаютъ воззрѣнія позднѣйшей эпохи, т.-е. въ висахъ Виглундарсаги. Герой, Виглундъ, дѣйствительно, отличается несокрушимой добродѣтелью и мужественно борется со страстью.

„Я хотѣлъ бы, чтобы я, Виглундъ, никогда не былъ уличенъ въ такой близости къ (этой) женщинѣ, будто я обольщаю чужую жену. Развѣ что въ темнотѣ встрѣтится мнѣ прекрасная женщина... тогда я не ручаюсь, что не коснусь ея".

Онъ даже самъ предупреждаетъ старика мужа:

„Сторожи, другъ мой, статную жену свою. Не позволяй *богинѣ копій* показываться на горе мнѣ".

Въ отсутствіе мужа онъ не рѣшается оставаться на мызѣ возлюбленной Кетилридъ, щадя ея репутацію. Въ результатѣ этотъ примѣрный юноша, конечно, вознагражденъ по заслугамъ: мужъ оказывается не мужемъ, а добрымъ дядей, который хотѣлъ только испытать добродѣтель и честность Виглунда, а теперь возвращаетъ ему невѣсту въ дѣвственной чистотѣ. Виглундарсага несомнѣнно (какъ явствуетъ изъ текста) находится подъ вліяніемъ переводныхъ романовъ, которые наложили властную руку на всю скандинавскую литературу XIII в.

Вспомнимъ, что почти ровесницей Виглундарсаги является Гриписспа, въ которой высшимъ и славнѣйшимъ подвигомъ Сигурда

считается его цѣломудренное поведеніе по отношенію къ Брюнхилдъ (стр. 45): „поэтому имя твое, вождь народа, будетъ славиться, пока люди живы".

Вотъ, стало-быть, еще одинъ случай эволюціи мансанга въ связи съ общимъ направленіемъ развитія литературы. Опять мы видимъ по ту и по эту сторону пробѣла совершенно разное отношеніе къ любви и, въ частности, къ мужу возлюбленной, отношеніе, въ которомъ мы сейчасъ постараемся разобраться.

§ 11. Соперникъ.

Изъ всѣхъ эмоцій, переживаемыхъ авторами мансанга, мы пока не касались только ревности, такъ какъ здѣсь должно выступить на сцену третье дѣйствующее лицо романа, законный соперникъ, мужъ дамы, естественная помѣха счастью скальда.

Соперникъ никогда не представляется соревнователемъ или побѣжденнымъ противникомъ, а полновластнымъ обладателемъ героини. Вспомнимъ при этомъ, что выданная по волѣ родителей дама сердцемъ принадлежитъ скальду; изъ этого естественно развивается конфликтъ, при которомъ страдаютъ всѣ три стороны.

Б 6: „Вздыхаетъ Свѣточъ Острова и, пріятная въ бесѣдѣ (см. § 9), хочетъ немного поговорить со мною. Прекрасны рѣчи печальной женщины. А малышъ приходитъ подслушивать слова *земли кубка* и садится поодаль, и прячится по угламъ".

Но ревность соперника, въ общемъ, мало интересуетъ скальда.

Здѣсь мы видимъ отношенія прямо противоположныя континентальнымъ. Ревнивцемъ является не мужъ, а любовникъ, который считаетъ, что у него отняли то, что ему принадлежитъ по праву. Поэтому здѣсь не можетъ быть никакой рѣчи о страхѣ передъ jelos, ибо страхъ присущъ трубадуру, посягающему на чужое, но не скальду, стремящемуся вернуть свое. Утрата милой вызываетъ въ немъ только два чувства: *горе* объ упущенномъ счастіи и *гнѣвъ* на соперника (сл. К 22 см. § 10).

Виновниками своего огорченія поэтъ называетъ, какъ мы знаемъ, то судьбу, то родныхъ дамы (см. § 10), то соперника.

Г 11: Ни одного радостнаго дня не провелъ Змѣиный Языкъ [1]) подъ крышей горъ, съ тѣхъ поръ какъ Хелга Прекрасная стала называться женой Храфна. Не испугался моего языка бѣлокурый воинъ, отецъ дѣвушки [2]). За золото продана была юная Ейръ".

---

[1]) Ormstunga—прозвище Гуннлауга.

[2]) Торстейнъ Егилссонъ Бѣлый, сынъ славнаго скальда.

Г 17: Женщина (эта) была рождена на раздоръ сынамъ людей. Всему виной воинъ. Страстно я желалъ обладать *стволомъ сокровищъ*.

Незачѣмъ мнѣ теперь глядѣть на бѣлую, какъ лебедь, сіяющую Гунъ. Умеря темнѣетъ въ глазахъ!"

Съ тоскою воображаетъ поэтъ счастье соперника, которое должно было быть его собственнымъ:

Б 2: „Воинъ раздающій золото [1]), достигъ блаженства (gaman): тяжело падаютъ на постель расшитыя одежды Свѣточа Острова, въ то время какъ я провелъ годъ на кораблѣ. Отчасти виновата въ томъ ея робость. Надо было и мнѣ поторопить свой корабль".

Брачная ночь соперника—одинъ изъ излюбленныхъ мотивовъ мансангсвисъ. Но въ такомъ грустномъ тонѣ онъ выдержанъ только здѣсь. Обыкновенно же мысли объ утерянномъ раѣ вызываютъ въ скальдѣ бурный порывъ злобы противъ счастливаго мужа.

Гнѣвъ скальда выливается въ цѣлый потокъ насмѣшекъ и инвективъ, такъ что не всегда поймешь, гдѣ кончается мансангъ и гдѣ начинается рѣзкій nídh, или flím, свирѣпая сатира исландскихъ бондовъ. Вотъ какъ описываетъ брачную ночь соперника скальдъ Халлфрэдъ:

Х 15: „Течетъ съ Гриса [2]) на сверкающую *страну серебра* горячій и зловонный потъ. Муку терпитъ она подлѣ него. И мокрая плаваетъ рядомъ съ нимъ *богиня постели*, какъ лебедь по волнамъ. Хвалю я нравъ свѣтлыхъ женщинъ!"

Это вѣроятно и есть одна изъ висъ Халлфрэда baedhi medh mansöng til Kolfinnu ok úsoemdharordhum vidh Grís (съ мансангомъ на Колфинну и непристойными словами по адресу Гриса), которыя, по выраженію саги, „нѣтъ нужды помѣщать" (см. § 3). Бьарнъ (Б 16) изображаетъ соперника, грубо занимающимъ все ложе, такъ что красавица Оддню принуждена отодвинуться на самый край. Про скальда Тьарви (Х в.) разсказывается, что онъ намалевалъ на стѣнѣ изображеніе возлюбленной Астридъ и мужа ея Тори, и ежедневно, поцѣловавъ фигуру дамы, плевалъ на соперника, пока его не заставили стереть оба портрета.

Вотъ изъ такой-то психологіи и зарождается эта полу-сатирическая, полу-эротическая поэзія, въ которой при самыхъ лестныхъ эпитетахъ для дамы, на соперника сыпятся ругательства, какъ изъ ведра: малышъ (Б), простофиля, трусъ (К), зловонная чайка (Х), негодная баржа (В).

Но здѣсь мы уже наталкиваемся на внѣшнія границы жанра, за коими начинается настоящая сатирическая или, вѣрнѣе, инвектив-

---

[1]) Тордъ Колбейссонъ (см. § 5).

[2]) Мужъ Колфинны Алвалдадоттиръ.

ная поэзія. Такъ знаменитое „Gramagaflím“ Бьарна на Торда могло бы быть обращено не только противъ соперника въ любви, но и противъ недруга вообще.

Болѣе близко къ *мансангсфлиму* (если такъ можно выразиться) стоитъ К 80, гдѣ брань обрушивается уже на самую даму.

К 80: „Не безпокойся обо мнѣ, *богиня кольца*: спи со своимъ мужемъ. Ты для меня мало привлекательна. Будешь ты, *богиня стараго платья*, лежать рядомъ съ простофилей, а не со мной. Вотъ вамъ моя пѣсня“.

Конечно, вису эту никакъ нельзя назвать любовной. Это скорѣе пародія на мансангъ, не упрекъ возлюбленной, а грубое обращеніе съ постылой нелюбимой женщиной. Тутъ мы уже стоимъ внѣ мансанга.

Этотъ промежуточный жанръ („мансангсфлимъ“) оказался недолговѣчнымъ. Уже Виглундарсага со своей „негодной баржей“ является невыдержаннымъ подражаніемъ Халлфрэду: вѣдь мы видѣли, какъ новомодный герой Виглундъ относится къ своему сопернику (см. § 10). Формальный же мансангъ совсѣмъ не знаетъ сатиры на мужа: Іомсвикингадрапа называетъ его ítrmadhr, т.-е высокородный человѣкъ, адлингъ. Это вполнѣ соотвѣтствуетъ рыцарскому тону новой поэзіи, который мы отмѣтили въ предыдущемъ параграфѣ. Поздній мансангъ и тутъ остался вѣренъ себѣ или, точнѣе, своимъ иностраннымъ образцамъ.

Вотъ мы и достигли крайнихъ предѣловъ нашей темы и надѣемся что, оглянувшись назадъ, читатель получитъ извѣстное представленіе о содержаніи дошедшаго до насъ мансанга и его изобразительныхъ средствахъ. Хотя эти послѣднія и находятся въ тѣсной зависимости отъ стиля героическаго панегирика, все же, своеобразное содержаніе заставляетъ мансангъ искать своеобразныхъ способовъ выраженія, что ему порой и удается. Въ этихъ поискахъ и заключеатся, широко говоря, жизнь мансанга; результатомъ ихъ явилась та форма, которая обезпечила старо-скандинавскому наслѣдію мѣсто въ новоисландской поэзіи.

Далѣе, мы показали, что мансангъ скальдовъ въ теченіе всего своего существованія несомнѣнно эволюціонировалъ: въ древнѣйшихъ своихъ памятникахъ онъ сильно отличается отъ мансанга позднѣйшей эпохи по поэтическому стилю, по образу героини, по характеру изображаемыхъ имъ отношеній автора къ дамѣ и къ сопернику.

Одного намъ, все-же, не удалось показать: постепенности этой эволюціи. Тщетно заставили мы говорить весь имѣющійся у насъ матеріалъ: онъ почти ничего не сказалъ намъ объ эпохѣ перелома, о

времени Харалда Суроваго, когда онъ начался, и времени первыхъ крестовыхъ походовъ, когда онъ окончательно опредѣлился.

Взамѣнъ мы, гдѣ могли, старались показать, что развитіе мансанга протекаетъ въ неразрывномъ контактѣ съ окружающей его литературой, съ поэзіей народной формы и сагою.

Гораздо менѣе удалось намъ очертить отношеніе мансанга къ современной ему лирикѣ другихъ народовъ. Мы по характеру нашей задачи воспользовались иностраннымъ матеріаломъ лишь въ слабой мѣрѣ и лишь для того, чтобы оттѣнить оригинальныя черты скандинавскаго творчества. Не видя генетической зависимости, мы почти не останавливались на сходствахъ общаго характера, и это, пожалуй, можно поставить намъ въ вину. Пусть послужитъ намъ посильнымъ оправданіемъ то, что при выясненіи различій, сами собой опредѣляются нѣкоторыя точки соприкосновенія, благодаря которымъ можно будетъ впредь удѣлять мансангу мѣсто въ общихъ обзорахъ средневѣковой лирики.

Б. И. Ярхо.

МАДОННА-АННУНЦІАТА ГР. СТРОГАНОВА ВЪ ИМПЕР. ЭРМИТАЖѢ

И ЕЯ МѢСТО СРЕДИ СОЗДАНІЙ СИМОНЕ ДИ МАРТИНО.

Въ іюнѣ 1911 года картинная галлерея Императорскаго Эрмитажа обогатилась цѣлымъ рядомъ произведеній итальянскихъ художниковъ ранняго Ренессанса, входившихъ раньше въ составъ извѣстной коллекціи гр. Строганова въ Римѣ и пожертвованныхъ Эрмитажу наслѣдниками графа. Среди этихъ картинъ рѣдкой жемчужиной и драгоцѣннымъ даромъ галлереѣ является маленькая дощечка (когда-то бывшая, должно-быть, частью алтарнаго образа), украшенная утонченной кистью Simone di Martino, знаменитаго современника Giotto и самаго изысканнаго художника сіенской школы. Попавшая теперь въ Петроградъ картина Simone di Martino, изображающая Аннунціату (Мадонну Благовѣщенія) [1]), была выставлена гр. Строгановымъ въ 1904 году на выставкѣ сіенскаго искусства (Mostra dell'antica arte senese) и привлекла къ себѣ всеобщее вниманіе и восхищеніе знатоковъ [2]). Въ общемъ хорошо сохранившаяся и счастливо избѣгнувшая рукъ реставратора [3]), Строгановская Аннунціата лишена подписи и обозначенія года ея созданія, но въ своей нетронутости она носитъ такіе явные слѣды главныхъ чертъ, присущихъ живописи сіенской школы въ общемъ, и индивидуальной манеры Simone di Martino въ частности, что относительно ея принадлежности кисти этого художника не можетъ возникнуть никакихъ сомнѣній.

Сіенцамъ и римлянамъ принадлежитъ первое слово въ развитіи итальянской живописи новаго времени. Впервые въ Сіенѣ и Римѣ отразился тотъ подъемъ художественной дѣятельности, который начался въ Византіи еще при Македонской династіи, а затѣмъ со-

---

[1]) Ангелъ этого Благовѣщенія, помѣщавшійся отдѣльно на другой дощечкѣ, безслѣдно исчезъ.

[2]) E. Jacobsen. Sienesische Meister des Trecento in der Gemälde-galerie zu Siena. Стр. 30.

[3]) Только въ одномъ мѣстѣ у лѣвой руки, держащей книгу, гдѣ облупилась краска, кѣмъ-то неряшливо положено темное пятно, очевидно для обозначенія края плаща, лежащаго на рукѣ, но совершенно не вяжущееся съ остальными складками плаща.

общился и Италіи, находившейся въ продолженіе всего средневѣковья подъ сильнымъ вліяніемъ византійскаго искусства. Интересно, что расцвѣтъ искусства Византіи въ X, XI и XII вѣкахъ, повліявшій и на сосѣднюю Италію въ смыслѣ болѣе оживленнаго художественнаго творчества все еще въ византійскомъ духѣ, оказался въ то же время какъ бы первымъ толчкомъ, пробудившимъ Италію къ самостоятельному творчеству. Изслѣдованія нѣкоторыхъ ученыхъ [1]) надъ живописнымъ матеріаломъ Италіи конца XII и начала XIII вв. приводятъ къ заключенію, что эти живописныя произведенія хотя еще выполнены въ византійской манерѣ, но на нихъ можно прослѣдить развитіе, идущее все къ большей свободѣ исполненія и все къ большему одухотворенію типовъ. На основаніи этого можно считать, что эти произведенія создаютъ особый переходный стиль, въ которомъ къ византійскимъ вліяніямъ примѣшивается все болѣе самостоятельная ихъ переработка и который приводитъ, наконецъ, къ выразительной простотѣ и задушевности такого мастера, какъ глава сіенской школы Duccio di Buoninsegna. Этотъ переходный итало-византійскій стиль составляетъ основаніе, на которомъ выросло новое итальянское искусство. Можетъ показаться парадоксальнымъ утвержденіе, что возрожденіе византійской живописи въ Италіи является причиной, побудившей Италію вступить на путь самостоятельнаго національнаго творчества, основная черта котораго — реализмъ, исканіе правды внутренней и внѣшней. Но византійское искусство, несмотря на пережитую имъ глубокую эволюцію, въ продолженіе всего средневѣковья, являлось хранилищемъ античныхъ преданій и формъ, и всякое возрожденіе искусства въ Византіи отмѣчалось возвратомъ къ лучшимъ традиціямъ античности. Поэтому могло случиться, что при усвоеніи итальянцами формъ возродившейся византійской живописи, они особенно воспріимчивыми оказались къ тому, что являлось въ этихъ формахъ далекимъ эхомъ античнаго искусства и пробуждало въ нихъ склонность къ жизненному и правдивому въ искусствѣ, склонность, свойственную итальянскому народу еще въ древности. Конечно, такая отзывчивость на античныя реминисценціи въ византійской живописи могла появиться у итальянцевъ лишь по достиженіи извѣстной ступени художественнаго развитія и была невозможна въ предшествовавшую эпоху, какъ невозможно было усвоеніе итальянскими художниками античныхъ формъ скульптуры до появленія Niccolò Pisano, хотя Niccolò могъ созерцать лишь тѣ фрагменты римской скульптуры, которые были открыты всѣмъ взорамъ и въ предшествовавшіе вѣка, не привлекая къ себѣ вниманія. Такой взглядъ можетъ намъ уяснить переходъ отъ схематическихъ образовъ раннихъ итало-византійскихъ иконъ къ правдивой выразительности у Duccio и его послѣдователя Simone di Martino.

---

[1]) C. Weigelt. Duccio di Buoninsegna.

Въ то время какъ въ Римѣ, подъ вліяніемъ византійскихъ мозаикъ, создалась школа художниковъ, преслѣдовавшихъ цѣли монументальной живописи, при зарожденіи сіенской школы преобладающее вліяніе оказали византійскія миніатюры. Доказательствомъ тому служатъ самые пріемы сіенскихъ живописцевъ, отличающіеся необыкновенно тонкимъ, мелочнымъ исполненіемъ деталей и любовью къ выписыванію тончайшаго и сложнѣйшаго орнамента, затѣмъ ихъ свѣтлыя краски и, наконецъ, тотъ фактъ, что почти всѣ сіенскіе живописцы были одновременно миніатюристами. Хотя сіенскіе художники брались за монументальные заказы и оставили намъ рядъ прекрасныхъ фресокъ, но излюбленная ими область была станковая живопись. Въ ихъ алтарныхъ образахъ и складняхъ лучше всего выразились особенности ихъ стиля, составными элементами котораго являются: во-первыхъ, итало-византійская манера, переработанная лучшими сіенскими мастерами въ направленіи болѣе близкаго постиженія природы и внесенія психологическаго содержанія, во-вторыхъ, вліяніе сѣверныхъ художниковъ готической манеры, которое съ середины XIII в. широко распространяется въ Италіи.

Византійская іератическая пышность, церемоніальная торжественность составляютъ неотъемлемую особенность стиля сіенскихъ мастеровъ. Ее мы встрѣчаемъ и въ Maestà Duccio—этой сценѣ молчаливаго обоготворенія избранными святыми возсѣдающей на тронѣ и охраняемой ангельской стражей Царицы Небесной, и въ хрупкихъ, изысканныхъ мадоннахъ Simone, всегда имѣющихъ видъ сказочныхъ принцессъ и, наконецъ, у позднихъ сіенцевъ (Benvenuto di Giovanni, Sasseta, Sano di Pietro и др.), добровольно замкнувшихся въ кругу этой прельстившей ихъ архаической торжественности и закрывшихъ глаза на стремительное движеніе современнаго имъ искусства навстрѣчу жизни. Другая черта, связывающая стиль сіенцевъ съ итальянскимъ византинизмомъ — это его декоративность. Любовь къ сложному орнаменту, къ изящно извивающейся линіи, искусно заполняющей плоскость картины, отмѣчаетъ сіенскія фрески и иконы, вызывая сравненіе съ красивыми коврами. Вмѣстѣ съ тѣмъ стиль сіенцевъ еще въ значительной степени плоскостный, линейный. Византійская живопись совсѣмъ не знала перспективы. Подобно древнимъ грекамъ, отдавая преимущественное значеніе въ картинѣ человѣческой фигурѣ, византійскіе живописцы создавали лишь иллюзію окружающей ее обстановки отдѣльными намеками на ландшафтъ и внутреннее помѣщеніе. Въ этомъ смыслѣ сіенцы дѣлаютъ большой шагъ впередъ. У Duccio въ его евангельскихъ сценахъ съ алтарнаго образа Maestà мы встрѣчаемъ первыя, въ частностяхъ удачныя попытки перспективнаго построенія пространства. Дальнѣйшія попытки дѣлаютъ Simone и братья Lorenzetti, но эти отдѣльныя усилія къ полному разрѣшенію задачи не приводятъ, и общее впечатлѣніе отъ сіенской живописи остается плоскостнымъ, а моделировка недостаточ-

ной. Еще въ другомъ смыслѣ Duccio и его послѣдователи отдалились отъ своихъ византійскихъ образцовъ, въ смыслѣ большей реальности изображаемаго. Въ итало-византійскихъ иконахъ мы имѣемъ дѣло еще не съ самими вещами, а съ ихъ символами, съ отвлеченными представленіями о вещахъ. Уже Duccio стремится изображать вещи такими, какими онѣ существуютъ въ дѣйствительности, останавливаясь на ихъ индивидуальныхъ особенностяхъ. Стоитъ только вспомнить зданіе на заднемъ планѣ сцены исцѣленія слѣпого или портикъ въ сценѣ бесѣды отрока Христа во храмѣ. Здѣсь мы уже имѣемъ дѣло не со зданіями вообще, а со зданіями опредѣленной физіономіи, зданіями города Сіены съ ихъ готическими окнами и увѣнчанными зубчатыми башнями стѣнами. Слѣдуетъ также отмѣтить, что на итало-византійскихъ иконахъ окраска предметовъ не соотвѣтствуетъ дѣйствительности, а вызвана декоративными соображеніями художника. Duccio первый окрашиваетъ предметы въ своихъ картинахъ въ тѣ цвѣта, въ которые онѣ окрашены въ природѣ, сумѣвъ сочетать нѣжную гармонію колорита со стремленіемъ къ красочному реализму. Свое утонченное чувство красочной гармоніи онъ передаетъ въ наслѣдіе всѣмъ художникамъ сіенской школы.

Реалистическія тенденціи сіенскихъ художниковъ привели ихъ прежде всего къ оживленію и одухотворенію человѣческой фигуры, причемъ вся выразительность фигуры на сіенскихъ картинахъ сосредоточена во взглядѣ, тогда какъ флорентинецъ Giotto главное средство выраженія духовнаго волненія видѣлъ въ движеніяхъ фигуры. Интенсивная выразительность взгляда, то мечтательнаго, то пламенно-восторженнаго, особенно характерна для произведеній Simone di Martino. Такое пробужденіе интереса къ психологическому содержанію фигуры ставится нѣкоторыми учеными [1]) въ связь съ распространеніемъ въ Италіи вліяній сѣвернаго, особенно, французскаго искусства. Какъ на посредника по передачѣ этихъ вліяній сіенскимъ мастерамъ указываютъ на Giovanni Pisano, какъ извѣстно, не только проявившаго въ своихъ работахъ большую склонность къ формамъ готической скульптуры, но часто совершенно терявшаго всякую власть надъ формой въ своемъ необузданномъ стремленіи наполнить ее внутренней патетической жизнью и драматизмомъ. Такой взглядъ не лишенъ доли истины; не слѣдуетъ только придавать готическимъ вліяніямъ преобладающее значеніе. Развитіе итальянскаго искусства на итало-византійской основѣ шло въ значительной мѣрѣ самостоятельнымъ путемъ, приводя все къ большему смягченію и оживленію византійскихъ образцовъ при встрѣчѣ съ жизненными впечатлѣніями. Вліяніе же готики было болѣе внѣшнимъ и обусловлива-

---

[1]) Jacobsen (op. cit) говоритъ: Die Begegnung mit der französischen Gothik machte den Bisantinismus weich und biegsam, gab der Gewandung Schwung und dem Körper Seele.

лось временной модой. Подобно тому, какъ въ архитектурѣ Италіи этой эпохи готическое вліяніе никакъ не могло овладѣть существенными, конструктивными частями зданія, въ которыхъ итальянцы оставались вѣрны близкимъ имъ по духу романскимъ и античнымъ традиціямъ, и распространилось только на декоративныя части, такъ и въ живописи готика выразилась, главнымъ образомъ, въ новомъ вкусѣ къ мягкимъ округлымъ линіямъ складокъ одежды, въ архитектурныхъ деталяхъ заднихъ плановъ и въ орнаментѣ. Что касается до оживленія человѣческой фигуры выраженіемъ душевныхъ переживаній, то къ этому итальянцы могли притти и помимо готики [1]) Мадонны Duccio преисполнены глубокой грусти и нѣжности, а между тѣмъ тщательный стилистическій анализъ произведеній Duccio [2]) приводитъ къ заключенію, что готическій элементъ играетъ очень незначительную роль въ созданіяхъ этого мастера; но въ картинахъ послѣдователей Duccio, особенно Simone di Martino, нѣсколько безпокойная готика треченто оставила болѣе явный слѣдъ.

Simone di Martino (1284—1344 гг.), авторъ нашей эрмитажной Аннунціаты, самый типичный представитель сіенской школы; произведенія его дали самое полное воплощеніе художественнаго идеала сіенцевъ. Творчество Simone, по сравненію съ творчествомъ Duccio, носитъ болѣе лирическій характеръ. Maestà Duccio поражаетъ насъ прежде всего единствомъ глубоко религіознаго настроенія, которому онъ даетъ такое цѣльное, торжественно-спокойное воплощеніе. Произведенія Simone можно сравнить съ проникнутыми религіознымъ мистицизмомъ поэмами, въ которыхъ подчасъ встрѣчаются лирическія отступленія. Въ этихъ отступленіяхъ Simone гораздо свободнѣе, чѣмъ Duccio, который еще очень связанъ византійскимъ наслѣдіемъ; въ нихъ же Simone гораздо болѣе представитель своего вѣка, т. к. онъ съ большей гибкостью и отзывчивостью отразилъ въ своихъ религіозныхъ композиціяхъ и рыцарскіе идеалы своего времени, и изысканные придворные обычаи, и готическія и реалистическія тенденціи въ искусствѣ. Но съ такой отзывчивостью къ постороннимъ вліяніямъ Simone сочеталъ много личнаго и оригинальнаго, что придаетъ своеобразный характеръ его творчеству. Когда думаешь о картинахъ Simone, всегда видишь передъ собою рядъ гибкихъ и нѣжныхъ созданій, то граціозно мечтательныхъ, то экстатически восторженныхъ, изысканно утонченныхъ въ своихъ движеніяхъ и увлекающихъ зрителя своей сказочной нереальностью въ идеальный міръ мечты художника, въ тотъ свѣтлый и пышный рай, гдѣ должны жить и двигаться такія хрупкія

---

[1]) Уже въ иконахъ итало-византійской манеры нерѣдко можно встрѣтить типъ мадонны-матери, съ любовью прижимающей къ себѣ младенца. См. у Venturi Storia dell'arte italiana, томъ V, стр. 42 — воспроизведеніе мадонны изъ Перуджіи.

[2]) C. Weigelt. op. cit.

и нѣжныя, какъ цвѣты, существа. Этотъ міръ красоты и гармоніи, этотъ сказочный рай, такой далекій отъ безпокойной и кровавой дѣйствительности въ современной художнику Сіенѣ, — есть созданіе фантазіи Simone, глубоко очаровавшее его современниковъ и послѣдователей. Сіенскіе художники XIV и XV вѣковъ все снова и снова повторяютъ въ своихъ картинахъ идеалы Simone, не будучи въ состояніи вырваться изъ оковъ связавшей ихъ мечты.

Точно возстановить картину жизни и творчества Simone di Martino — задача очень трудная. Во-первыхъ, оттого, что наши свѣдѣнія о событіяхъ его жизни очень отрывочны и еще болѣе запутаны ихъ ложнымъ изображеніемъ у Vasari. Но мы имѣемъ рядъ датъ [1]) (нѣкоторыя изъ произведеній Simone подписаны и датированы, другія даты изъ его жизни намъ даютъ коммунальные счета по выдачѣ Simone платы за исполненіе заказовъ), которыя вмѣстѣ съ сохранившимися работами Simone даютъ намъ возможность представить себѣ приблизительно ходъ развитія его таланта. Въ первый періодъ своего творчества Simone находился подъ несомнѣннымъ и очень сильнымъ вліяніемъ генія Duccio di Buoninsegna. Мы не имѣемъ никакихъ свидѣтельствъ о томъ, былъ ли Simone ученикомъ Duccio, и утверждать это нѣтъ возможности. Но т. к., съ другой стороны, не существуетъ и указаній, противорѣчащихъ такому предположенію, то вѣроятность его очень большая, въ виду близкаго сходства первыхъ работъ Simone съ картинами Duccio [2]). Это сходство намъ открывается прежде всего во фрескѣ Maestà сіенскаго Palazzo Communale, написанной всего черезъ 4 года послѣ окончанія Maestà Duccio, хотя уже въ ней начинаются и различія, опредѣляющія характеръ творчества обоихъ мастеровъ. Типъ Мадонны Simone гораздо больше отражаетъ готическія вліянія, какъ въ лицѣ, такъ и въ костюмѣ [3]). Разстановка фигуръ болѣе свободная, непринужденная. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ позахъ фигуръ, въ движеніяхъ и взглядахъ гораздо больше напряженности, нервнаго безпокойства и паѳоса, что составляетъ контрастъ съ торжественнымъ спокойствіемъ у Duccio. Въ слѣдующихъ датированныхъ работахъ Simone—алтарныхъ образахъ Пизы (1320 г.) и Орвіето (1321 г.) Simone,

---

[1]) Даты эти полностью приведены въ сочиненіи Agnese Gosche. Simone Martini.

[2]) Такого взгляда придерживается и G. Milanesi въ своемъ изданіи Vasari. Тамъ онъ говоритъ: „S. M. specialmente nelle sue prime opere si mostra tanto seguace di Duccio e di Segna, da stimarlo scolare dell'uno e condiscepolo dell'altro Tomo I. P. 547.

[3]) У Duccio византійскій плащъ (Pala), укутывающій фигуру съ головой У Simone легкій бѣлый платокъ, перехваченный короной, открытая длинная шея и застегивающійся на груди плащъ. Эта Мадонна нѣсколько напоминаетъ мадоннъ Giovanni Pisano. См. воспроизведеніе работъ Simone у Venturi въ его Storia dell'arte italiana. Tomo V.

даже больше чѣмъ въ Maestà, еще подъ вліяніемъ типовъ, созданныхъ Duccio [1]). Въ 1328 г. Simone подписываетъ свою новую фреску въ Sala del Consiglio изъ Palazzo Publico, изображающую сіенскаго полководца Guidoriccio da Fogliano. Эта фреска отмѣчаетъ переходъ художника ко второму наиболѣе самостоятельному періоду его творчества, къ которому слѣдуетъ также отнести знаменитое Благовѣщенье (1333 г.) въ Уффиціяхъ и фрески въ капеллѣ Св. Мартина въ Ассизи (приблизительно между 1335—1339 гг.). Уже самый заказъ сіенской коммуны изобразить на стѣнѣ Sala del Consiglio портретную верховую фигуру побѣдителя при Sassofortè и Montemassi, на фонѣ сіенскаго лагеря— принуждалъ Simone отрѣшиться отъ какихъ бы то ни было образцовъ и приступить къ работѣ съ натуры. Въ этомъ онъ слѣдовалъ также своему природному дарованію, которое отмѣчаетъ и Vasari, говоря, что въ искусствѣ писать портреты ему не было равнаго среди его современниковъ. Недаромъ Петрарка среди современныхъ ему художниковъ избралъ именно Simone, чтобы заказать ему портретъ своей несравненной Лауры. Въ работѣ надъ фресками изъ жизни Св. Мартина въ Ассизи Simone также имѣлъ руководителемъ только собственную фантазію и наблюдательность, т. к. въ итальянскомъ искусствѣ почти не попадалось до тѣхъ поръ изображеній жизни Св. Мартина [2]). Въ этихъ фрескахъ, на ряду съ родственными фантазіи Simone миловидными и граціозными типами юнаго святого и ангеловъ, попадаются типы, прямо выхваченные изъ жизни по своимъ сурово реалистическимъ чертамъ (воины въ сценѣ отклоненія подарковъ). Въ нѣкоторыхъ сценахъ въ передачѣ движеній и мимолетныхъ выраженій лица Simone обнаруживаетъ большую наблюдательность [3]). Но лучшимъ произведеніемъ Simone, относящимся къ этому періоду его творчества, самымъ характернымъ для его генія, является алтарный образъ Благовѣщенія, написанный имъ для сіенскаго собора [4]). Simone, какъ настоящій сіенецъ, былъ художникомъ станковой живописи по преимуществу. Работая на большой стѣнной плоскости, онъ не справлялся съ нѣкоторыми трудностями. Во фрескахъ Simone бросаются въ глаза такіе недостатки, какъ неустойчивость фигуры на ногахъ, несоблюденіе одного размѣра фигуръ, не говоря уже о томъ, что ему почти никогда не удавалось

---

[1]) Въ написанномъ Simone для Неаполитанскаго короля образѣ св. Людовика, коронующаго своего брата, чувствуется какая-то вялость въ исполненіи недостаточная выразительность, вслѣдствіе чего образъ является наименѣе удачнымъ произведеніемъ Simone. См. статью Gielly въ Revue de l'art ancien et moderne, № 193.

[2]) Скульптурныя изображенія жизни св. Мартина на соборѣ въ Луккѣ, очевидно, не оказали вліянія на работу Simone, такъ какъ даже сами сцены у Simone выбраны другія.

[3]) Въ сценѣ посвященія въ рыцарство Simone детально воспроизводитъ обстановку, которую имѣлъ возможность наблюдать въ бытность свою въ Неаполѣ при дворѣ Карла Анжуйскаго между 1317—1320 гг.

[4]) Теперь находится въ Уффиціяхъ.

достигнуть монументальнаго впечатлѣнія. Въ станковыхъ картинахъ Simone недостатки его рисунка не такъ бросаются въ глаза и вполнѣ искупаются декоративнымъ изяществомъ, чарующе нѣжнымъ сочетаніемъ красокъ, а главное, несравненнымъ даромъ Simone къ удивительно красивой и мелодичной линіи, восхищающей нашъ взоръ своими утонченными изгибами. Въ этомъ смыслѣ въ Благовѣщеніи въ Уффиціяхъ (къ сожалѣнію, реставрированномъ) Simone создалъ вполнѣ гармоническое произведеніе, дѣйствующее на зрителя какъ пѣсня, какъ стройный и торжественный церковный гимнъ (см. табл. I, рис. 1). И въ этомъ произведеніи можно отмѣтить вліяніе и готики и школы Duccio, но по той полнотѣ, съ которой въ немъ вылился талантъ Simone, по выразившейся въ немъ совершенной гармоніи нѣсколько мистическаго и даже романтическаго замысла съ выполненіемъ—это произведеніе Simone можно назвать вполнѣ зрѣлымъ и самостоятельнымъ.

Третій и послѣдній періодъ творчества Simone относится ко времени его пребыванія при папскомъ дворѣ въ Авиньонѣ. Слѣды его работъ, заказанныхъ папой, окончательно стерты временемъ, если не считать ничтожныхъ остатковъ на портикѣ собора Notre Dame des Doms. Но сохранились два произведенія Simone [1]), по которымъ мы можемъ судить о его творчествѣ въ эту эпоху его жизни. Это, во-первыхъ, дощечка въ Ливерпулѣ, съ изображеніемъ Іосифа, приводящаго отрока Іисуса къ матери послѣ диспута въ храмѣ, подписанная Simone и помѣченная 1342 годомъ. Во-вторыхъ, алтарный полиптихъ, находящійся въ Антверпенѣ и подписанный Simone, но не датированный [2]). Въ обѣихъ вещахъ мы встрѣчаемъ новыя черты, хотя въ общемъ Simone остается вѣренъ манерѣ Duccio, т.-е. его любви къ многообразному узору и византійскому эффекту пышности и богатства. Но моделировка тѣла въ антверпенской картинѣ значительно сильнѣе; несмотря на отсутствіе задняго плана, въ обѣихъ иконахъ чувствуется большая углубленность картины; линіи складокъ одежды въ своихъ готическихъ изгибахъ пріобрѣтаютъ нѣкоторую безпокойную вычурность, далекую отъ прежней изящной выразительности (завитки края одежды у Антверпенской Аннунціаты, см. рис. 2). Вліяніе французскаго искусства въ этихъ произведеніяхъ является выдающимся. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ послѣднемъ произведеніи Simone—въ прелестной семейной сценкѣ—такъ много интимности, живого чувства дѣйствительности и новизны замысла, что въ ней, конечно, выступаетъ на первый

[1]) Если я не упоминаю о нѣкоторыхъ другихъ иконахъ, приписываемыхъ Simone современными учеными (напр. Мадонна Borghese), то только потому, что въ этомъ краткомъ очеркѣ творчества Simone отмѣчаю лишь вещи съ полной достовѣрностью ему принадлежащія. О принадлежности Simone неподписанныхъ фресокъ въ Ассизи въ наукѣ установилось полное единогласіе.

[2]) Agnese Gosche относитъ эту вещь ко времени созданія Благовѣщенія въ Уффиціяхъ. Douglas и Venturi къ Авиньонскому періоду. На внѣшнихъ сторонахъ изображено Благовѣщеніе, на внутреннихъ Крестная Смерть и Шествіе на Голгофу.

планъ личное творчество, изящная изобрѣтательность самого художника. Оглядываясь послѣ ливерпульской картины на композиціи Duccio, невольно отмѣчаешь, какой большой шагъ впередъ сдѣлало искусство Simone по направленію къ большей жизненности, къ освобожденію отъ связывающихъ формулъ византинизма.

Пріобрѣтеніе маленькой Аннунціаты гр. Строганова для Императорской галлереи Эрмитажа (см. табл. I, рис. 2) является рѣдкой цѣнностью не только потому, что въ ней петроградскій музей обогатился произведеніемъ большого мастера школы и эпохи, которая до сихъ поръ совсѣмъ не была представлена въ галлереѣ, но также потому, что въ ней галлерея получила произведеніе, очень типичное для всей школы и для всего творчества мастера, его создавшаго. Это не случайное созданіе одного изъ многочисленныхъ художниковъ Сіены, это одно изъ лучшихъ произведеній самаго оригинальнаго представителя сіенской школы, о которой маленькая икона, несмотря на свои скромные размѣры (она имѣетъ 19 сантиметровъ въ ширину и 28 въ высоту), даетъ намъ вполнѣ ясное представленіе. Она написана на деревянной доскѣ съ наведеннымъ гипсовымъ грунтомъ, который обнаруживаютъ облупившіеся края картины. Вся плоскость картины покрыта золотомъ, фигура Мадонны написана поверхъ золотого фона довольно жидкой краской, такъ что теперь золото просвѣчиваетъ повсюду, и на плащѣ, и на рукахъ, и (можетъ быть, намѣренно) на рыжихъ волосахъ склоненной къ правому плечу головки [1]). Съ трехъ сторонъ картину окаймляетъ изящный орнаментъ готическаго рисунка, выгравированный желѣзной иглой и выдавленный штемпелемъ (Stampa) — способъ, который Cennino Cennini называетъ самой прекрасной техникой современнаго ему искусства [2]). Этотъ орнаментъ образуетъ легкую, какъ бы кружевную рамку для фигуры. Мадонна изображена сидящей на полу, на круглой подушкѣ-валикѣ краснаго цвѣта. Она одѣта въ тунику такого же красно-рубиноваго цвѣта съ золотой каймой и синій плащъ на золотой подкладкѣ и съ золотымъ узоромъ изъ куфическихъ буквъ по краямъ, укутывающій фигуру съ головы до ногъ. Этотъ костюмъ вполнѣ византійскій и сходенъ съ одѣяніемъ мадоннъ Duccio. На золотомъ фонѣ туники выштампованъ мелкій узоръ, который сверху покрываетъ красный лакъ, что придаетъ туникѣ видъ парчевой [3]). Склоненное лицо Мадонны, ея открытая шея и руки показаны очень нѣжнымъ розовымъ тономъ съ удивительно мягкими переходами отъ свѣта къ едва уловимой тѣни, причемъ въ тѣняхъ вездѣ просвѣчиваетъ свѣтло-зеленая подмалевка, употреблявшаяся для

---

[1]) Этотъ тонкій слой краски является лучшимъ доказательствомъ того, что картина не тронута реставраторомъ.

[2]) Cennino Cennini. Trattato della pittura. Capitolo, 140.

[3]) Черныя пятна, которыя можно замѣтить на выштампованной каймѣ рукавовъ и на узорѣ самой туники, могли получиться отъ скопившагося въ углубленіяхъ узора и почернѣвшаго лака.

моделировки тѣла [1]). Голову окружаетъ нимбъ съ выштампованнымъ на немъ вѣнкомъ изъ розъ. Всѣ указанныя особенности техники характерны для сіенской школы, а несравненная тонкость и четкость рисунка, воздушная нѣжность въ моделировкѣ лица и рукъ, удивительно любовная отдѣлка сложнаго орнамента, выдаютъ намъ волшебную кисть Simone на одномъ изъ лучшихъ примѣровъ, т. к. въ этой иконѣ, вслѣдствіе ея маленькаго размѣра, Simone могъ блеснуть въ совершенствѣ тонкостью своей техники миніатюриста. Едва уловимымъ движеніемъ Мадонна повернулась влѣво, какъ бы отшатнулась при появленіи архангела. Правая рука робко и немного жеманно запахиваетъ плащъ на груди; лѣвая, держащая книгу въ красномъ переплетѣ, безсильно опустилась на лѣвое колѣно. Правое колѣно высоко приподнято, несмотря на это верхняя часть туловища кажется чуть-чуть слишкомъ длинной [2]), и это впечатлѣніе усиливается еще тѣмъ, что художникъ, достаточно отчетливо свѣтовыми бликами и красиво расходящимися складками показавъ правое приподнятое колѣно, нѣсколько запутался въ складкахъ лѣваго и совсѣмъ не далъ его почувствовать. Если Благовѣщеніе въ Уффиціяхъ мы назвали пѣснью линій, то наша маленькая Аннунціата въ этомъ смыслѣ еще плавнѣе, еще мелодичнѣе. Безподобный даръ Simone къ ритмически текучей линіи достигъ въ этой вещицѣ, можетъ быть, лучшаго выраженія, вполнѣ освободившись здѣсь отъ какихъ бы то ни было слѣдовъ византійской угловатости и придавъ этой трепетной, смущенной Маріи очертанія колокольчика или склонившейся чашечки лиліи. Темно-синее пятно справа, около лѣвой руки является, какъ уже было указано выше, позднѣйшей прибавкой и потому не можетъ мѣшать такому впечатлѣнію отъ очертаній фигуры [3]). Такая стилизація очертаній фигуры, ея неуловимо скользящія, убѣгающія линіи создаютъ впечатлѣніе нереальности, сказочности этой женской фигуры, впечатлѣніе, еще усиливающееся отъ красочныхъ сочетаній иконы. Соединеніе краснаго и синяго тоновъ одежды съ золотомъ фона и украшеній создаютъ именно то настроеніе царственной пышности, которое характерно для иконъ византійской манеры. Нѣжные тона лица и рукъ смягчаютъ этотъ блескъ, сообщая красочной гаммѣ легкую воздушность, которая очень подходитъ къ хрупкой фигурѣ Маріи. Робкій жестъ Мадонны, смущенной чудеснымъ появленіемъ ангела, извѣстенъ намъ уже на

---

[1]) Примѣнявшаяся для подмалевки Verdeterra, не выносящая сосѣдства другихъ красокъ, обыкновенно проѣдаетъ со временемъ, накладывавшійся на нее слой тѣлеснаго цвѣта и выступаетъ наружу.

[2]) Такое же длинное туловище нерѣдко встрѣчается на картинахъ Sandro Botticelli у низко сидящихъ en face фигуръ, напр., на здѣсь же рядомъ висящемъ „Поклоненіи Волхвовъ".

[3]) На его мѣстѣ нужно себѣ представлять золотой фонъ (впослѣдствіи облупившійся). Руки непосредственно на золотомъ фонѣ нерѣдко встрѣчаются у Simone (напр. на Ливерпульской картинѣ).

другихъ Благовѣщеніяхъ Simone; но и въ Уффиціяхъ и въ Антверпенѣ сильнѣе подчеркнутъ испугъ Маріи (ср. рис. 2 и табл. I, рис. 1). Наша Марія лишь слегка взволнована неожиданнымъ явленіемъ. Она какъ-бы еще не очнулась отъ мечтаній, въ которыя только-что была погружена, и смотритъ на ангела затуманеннымъ взоромъ, не понимая – сонъ это или дѣйствительность. Этотъ мотивъ испуга и волненія въ Аннунціатахъ Simone обыкновенно считаютъ характернымъ его созданіемъ, переданнымъ его школѣ. Jacobsen правильно указалъ, что тотъ же мотивъ можно встрѣтить еще въ иконахъ итало-византійской манеры (№ 15 въ сіенской галлереѣ); но, конечно, только Simone могъ придать этому жесту такую робкую грацію, такое трепетное изящество. Если разсматривать иконографическій типъ строгановской Мадонны, то въ ней можно найти черты, связывающія ее съ мадоннами Duccio (изогнутая линія носа и бровей, характеръ рта съ сильно оттѣненной нижней губой) [1]. Но наша Мадонна оживлена совсѣмъ иной жизнью, чѣмъ нѣжныя и миловидныя, но всегда серьезныя и величавыя мадонны Duccio. Въ ней столько же чувствуется далекая, невѣдомая принцесса—мечта средневѣковаго рыцарства [2], сколько и свѣтская придвор-

Рис. 1.

Рис. 2.

[1] Узкіе, миндалевидные глаза характерны для аристократическихъ лицъ Simone. Характерны также руки, безсуставныя съ длинными пальцами изъ которыхъ видно только три.

[2] La donna Angelicata, воспѣвавшаяся сіенскими поэтами, въ подражаніе провансальскимъ. См. Chledowsky. Siena.

ная дама, съ ея чуть кокетливыми движеніями, стыдливымъ румянцемъ и золотисто-рыжими волосами. Это—отраженіе двухъ главныхъ чертъ творчества Simone — его нѣсколько мистическаго романтизма и его умѣнья подмѣчать отдѣльныя черты дѣйствительности.

Къ какому же періоду творчества Simone di Martino слѣдуетъ отнести это его дѣтище, нашедшее теперь себѣ пріютъ въ нашемъ Эрмитажѣ? Adolfo Venturi въ своей Storia dell'arte italiana, упоминая вскользь о Строгановской Аннунціатѣ, указываетъ на якобы явные въ ней слѣды сѣверо-готическихъ вліяній, сближающихъ ее съ Благовѣщеніемъ Антверпена и, слѣдовательно, относитъ ее къ послѣднему періоду жизни Simone. Выше было указано, что модная въ то время готическая манера отражается во всѣхъ произведеніяхъ Simone: она замѣтна и въ типѣ Мадонны Maestà и въ плащѣ архангела изъ Уффицій, который по выраженію Venturi „fa una gotica curva", и въ округлыхъ поперечныхъ складкахъ одежды Іосифа на Ливерпульской картинѣ. Но Douglas въ своемъ каталогѣ картинъ „сіенской выставки", изданномъ Burlington Fine Arts Club, совершенно правильно отмѣчаетъ въ Антверпенскомъ Благовѣщеніи (см. рис. 1 и 2) новыя черты, которыя очень отличаютъ его отъ Уффиціевскаго и могутъ быть объяснены новыми вліяніями, которымъ подвергся Simone, переселившись во Францію: это, во-первыхъ, болѣе рельефная моделировка тѣла, во-вторыхъ, характеръ кресла и его украшеній, въ-третьихъ, стремленіе помѣстить фигуру больше вглубь картины, отчетливѣе передать пространство (наискось поставленное кресло), что замѣчается и на Ливерпульской картинѣ. Къ этому нужно прибавить безпокойный характеръ въ рисункѣ складокъ и края одежды съ его извивающейся линіей и капризными завиткомъ и, наконецъ, нѣсколько короткія пропорціи тѣла, также встрѣчаемыя на Ливерпульской картинѣ. Если эти черты считать результатомъ вліянія южно-французской готики XIV столѣтія съ ея одновременными тенденціями къ маньеризму и натурализму и на этомъ основаніи отнести Антверпенское Благовѣщеніе къ послѣднему пятилѣтію жизни Simone, то у насъ не будетъ какъ разъ этого основанія, чтобы считать Эрмитажное Благовѣщеніе созданнымъ во Франціи. Въ Строгановской Мадоннѣ нѣтъ никакого намека на пространство: фигура сидитъ почти совсѣмъ en face и даже не видно пола, на которомъ лежитъ подушка. Лицо, руки и одежда моделированы очень слабо картина выдержана въ чисто декоративномъ, плоскостномъ стилѣ. Пропорціи фигуры тоже совсѣмъ иныя: какъ уже было отмѣчено выше, наша Мадонна, въ противоположность Антверпенской, кажется даже слишкомъ длинной. Наконецъ, плавная округлость линій въ одеждѣ нашей Аннунціаты имѣетъ мало общаго съ безпокойными, змѣевидными завитками края одежды Антверпенской (ср. рис. 2 съ рис. табл. I, 2). Только въ обрамленіи обѣихъ картинъ готическимъ орнаментомъ имѣется сходство, но это ничего не доказываетъ. Одинъ разъ изобрѣтенный декоративный мотивъ художникъ могъ повторять много разъ, варьируя его

на разные лады (въ Антверпенѣ орнаментъ не выштампованный, а рельефный). Гораздо больше чертъ сходства обнаруживается при сопоставленіи нашей Мадонны съ Аннунціатой изъ Уффицій (ср. на табл. I рис. 1 и 2). Вся верхняя часть фигуры, ея поворотъ, наклонъ головы и черты лица очень сходны; не говоря ужъ о томъ, что правыя руки обѣихъ мадоннъ, одинаковымъ жестомъ придерживающихъ плащъ, абсолютно тождественны по рисунку. Фигуры обѣихъ мадоннъ длинныя и гибкія; ихъ одежда ложится на полу одинаковыми вѣерообразно расходящимися складками. Есть, конечно, и черты различія. Въ нашей Аннунціатѣ больше мягкости въ очертаніяхъ [1]). Отлична также низкая посадка нашей Мадонны. Является ли эта поза оригинальной мыслью Simone или для нея были образцы среди иконъ итало-византійской манеры? [2]). Во всякомъ случаѣ Simone повторяетъ этотъ мотивъ въ двухъ картинахъ Авиньонскаго періода. Также на подушкѣ на полу сидитъ, по словамъ M. André Pératé [3]), Богоматерь съ младенцемъ на очень попорченной отъ времени фрескѣ портала Авиньонскаго собора. На низкомъ сидѣніи сидитъ и Ливерпульская Мадонна. Какъ было уже сказано, въ Строгановской Мадоннѣ Simone еще не вполнѣ справился съ трудностями такой позы, и поэтому считать, на основаніи сходства этихъ мотивовъ, нашу Мадонну принадлежащей къ Авиньонскому періоду нѣтъ никакой необходимости: Simone могъ впервые заняться этимъ мотивомъ еще у себя на родинѣ и впослѣдствіи разработать его на чужбинѣ. Это предположеніе, въ связи съ отмѣченнымъ большимъ сходствомъ между Аннунціатой изъ Уффицій и нашей, приводитъ насъ къ заключенію, что наша Строгановская Аннунціата была создана вскорѣ послѣ окончанія алтарнаго образа Благовѣщенія Сіенскаго собора. Въ ней мы имѣемъ желаніе художника повторить въ миніатюрѣ такъ дивно удавшееся ему Благовѣщеніе Сіенскаго собора, но творческая фантазія художника, никогда не допускавшая полныхъ повтореній, внесла новые мотивы въ этотъ новый образъ Благовѣщенія, созданный еще подъ вдохновеніемъ перваго. Если это такъ, то наша маленькая Петроградская Аннунціата относится къ лучшему, наиболѣе самостоятельному періоду полнаго расцвѣта творческихъ силъ ея автора, что вполнѣ подтверждается ея художественными достоинствами.

В. Андреева.

---

[1]) Нѣкоторая жесткость въ рисункѣ Уф. Мадонны (менѣе замѣтная въ рисункѣ Архангела) можетъ быть отнесена на счетъ работы реставратора или же, что менѣе вѣроятно, на счетъ работы сотрудника Simone въ этой иконѣ—Lippo Memmi. Болѣе мягко нарисованная Эрмитажная Мадонна помогаетъ намъ представить Мадонну Уффиціевскаго триптиха въ томъ видѣ, въ какомъ нарисовалъ ее Simone или долженъ былъ бы нарисовать.

[2]) Къ сожалѣнію, за неимѣніемъ достаточнаго матеріала, не могу сейчасъ заняться рѣшеніемъ этого вопроса.

[3]) Andre Michel. Histoire de l'art chrétien. Tome II, 2 P. 853.

Библіографія.

A. Venturi. Storia dell'arte italiana. Tomo V.
C. Weigelt. Duccio di Buoninsegna Ausg. Hiersemann.
O. Wulff. Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Rep. z K.-wissenshaft. 1904.
A. Gosche. Simone Martini.
Douglas. Catalogo della Mostra dell'antica arte senese, изд. Burlington Fine Arts Club.
Cennino Cennini. Trattato della pittura.
Jacobsen. Sienesische Meister des Trecento in der Gemälde Galerie zur Siena.

ПРОБЛЕМА СХОДСТВА ВЪ ПОРТРЕТѢ.

Заказчикъ и художникъ рѣдко бываютъ друзьями. Да и трудно придти къ дружескому согласію, толкуя на разныхъ языкахъ. Вѣдь заказчикъ, особенно если онъ къ тому же любитель искусства, никогда не ограничится простымъ опредѣленіемъ срока, когда долженъ быть готовъ заказъ, или цифрой вознагражденія; вѣдь ему тоже хочется принять участіе въ созданіи будущаго художественнаго произведенія: у него есть любимыя настроенія, у него есть стѣна или потолокъ, которые онъ давно мечталъ вотъ такъ или такъ разукрасить. А художникъ проситъ только объ одномъ: чтобы не насиловали его творческую волю, чтобы чужія, неловкія руки не измяли нѣжный образъ его фантазіи, его хрупкую святыню. Гдѣ же имъ столковаться! Но нигдѣ эта рознь, эта почти враждебность двухъ несогласныхъ міровоззрѣній, нигдѣ она не сказывается такъ рѣзко, какъ въ области портрета. Здѣсь уже не только художникъ оберегаетъ свою святыню, здѣсь затронутъ также интимный міръ заказчика, здѣсь его достоинство поставлено на карту; и развѣ не въ правѣ онъ по мѣрѣ силъ это достоинство защищать? И обратно, можетъ быть никогда художникъ не бываетъ болѣе свободолюбивъ, болѣе безпощаденъ, чѣмъ въ портретѣ, когда какой-нибудь тѣлесный недостатокъ своей модели, дефектъ ея носа или форму головы, онъ обращаетъ въ матеріалъ для своихъ красочныхъ и линейныхъ экспериментовъ. Заказчикъ хочетъ видѣть себя, видѣть, запечатлѣннымъ на полотнѣ, кусочекъ своей души, то интимное „я“, которое онъ можетъ быть никому не открывалъ, или онъ ждетъ, что подъ магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещутъ непривычнымъ огнемъ, его губы станутъ пунцовѣй, его лобъ выше и благороднѣй; или онъ надѣется, что въ этомъ портретѣ, писанномъ чужими руками, ему удастся найти незнакомыя для себя черты; или онъ хочетъ увѣковѣчить вмѣстѣ съ собой этотъ любимый уголокъ гостиной и свое нарядное платье. А художнику нѣтъ дѣла до этихъ интимныхъ желаній, которыя налагаютъ узы на уже сложившійся въ немъ образъ видимаго, онъ зорче всматривается въ поворотъ головы и округлыя плечи и взглядомъ откидываетъ ненужную бахрому платья или навязчивый галстукъ.

Наконецъ, портретъ готовъ: двѣ враждебныя воли, жаждущая и творящая, слились въ одинъ чувственный образъ — и тѣмъ самымъ онѣ стали еще враждебнѣй, отошли другъ отъ друга еще дальше.

Потому что заказчикъ увидѣлъ то, что меньше всего ожидалъ, онъ не узнаетъ себя, онъ не находитъ никакого сходства; а художникъ еще увѣреннѣй чѣмъ раньше, еще рѣзче заявляетъ, что онъ и не искалъ никакого сходства, что его задачи были другія, не копія, не подражаніе, а живописное пересозданіе. Такова обидная судьба портрета. Разумѣется, я взялъ только отвлеченный случай, моментъ чистаго, непримиреннаго столкновенія. А бывало и бываетъ часто совсѣмъ иначе; бываетъ, что заказчикъ самъ не знаетъ, почему ему захотѣлось имѣть собственный портретъ, и тогда онъ доволенъ всѣмъ, что ему преподносятъ; или бываетъ, что художникъ пишетъ именно такъ, какъ отъ него хотятъ, и тогда въ портретѣ находятъ и сходство, и высокій лобъ, и орлиный взглядъ. Но будемъ держаться отвлеченнаго метода. Откуда возникаетъ эта разница взглядовъ? На чемъ основана враждебность заказчика и художника? Она основана на понятіи о сходствѣ, на различныхъ толкованіяхъ похожаго въ природѣ и художественномъ произведеніи, на случайныхъ ассоціаціяхъ, которыя примѣшиваются къ впечатлѣнію портрета больше чѣмъ ко всякому другому созданію искусства. Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ обыкновенно интересуются современные зрители въ портретѣ? На чемъ основываютъ свою художественную оцѣнку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходствѣ, на сличеніи модели и картины, на отысканіи соотвѣтственныхъ чертъ, на узнаваніи живого оригинала. Если оригиналъ знакомъ—сличаютъ непосредственно; если онъ неизвѣстенъ, пытаются въ своемъ воображеніи представить его себѣ такимъ, какимъ онъ былъ или долженъ быть въ дѣйствительности. И эта работа сличенія, эта очная ставка между картиной и дѣйствительностью заходитъ обыкновенно такъ далеко, что произведеніе искусства, портретъ, перестаетъ быть центромъ вниманія, превращается во что-то второстепенное, въ какую-то загадку, обманчивый фокусъ, который нужно разгадать, для того, чтобы черезъ него вернуться опять къ той же дѣйствительности. Какъ будто въ портретѣ играетъ главную и самодовлѣющую роль не самъ портретъ, не изображеніе, а живой оригиналъ, стоящій позади.

Правда, это исканіе сходства случается и въ другихъ областяхъ живописи; часто можно слышать передъ картиной: „такого заката не бываетъ“ или: „это движеніе неправдоподобно“; но здѣсь критика относится скорѣе къ художественнымъ средствамъ, чѣмъ къ самой цѣли. Закатъ не удался, напр., потому, что онъ слишкомъ красенъ или тѣни слишкомъ сини, но передъ нами все-таки закатъ. А въ портретѣ, который не удовлетворяетъ обыденнымъ требованіямъ сходства, не хотятъ признать даже человѣка. Напротивъ, современный художникъ больше всего стремится къ тому, чтобы устранить всякое подозрѣніе, что онъ копируетъ дѣйствительность, что его картины имѣютъ какое-нибудь непосредственное отношеніе къ окружающей природѣ, къ чувственному міру. Если вѣрить современному художнику, такъ онъ не портретъ вотъ этого лица пишетъ, онъ синтезируетъ свое понятіе о

мірѣ и живущемъ, онъ переводитъ языкъ вещей на языкъ четвертаго измѣренія, онъ выражаетъ свое настроеніе по поводу случайнаго предмета.

И такъ два противоположныхъ полюса. Если современный зритель понимаетъ портретъ только какъ фокусъ со сходствомъ, какъ списокъ примѣтъ, если въ художественномъ произведеніи онъ улавливаетъ только блѣдную тѣнь дѣйствительности, то современный художникъ и слышать ничего не хочетъ о дѣйствительности, о реальномъ мірѣ, онъ отнимаетъ у портрета всякую остроту индивидуальнаго чувства, всякое трепетаніе человѣческаго организма. Но присмотримся поближе — и тогда оказывается, что въ требованіяхъ двухъ враждебныхъ партій, заказчика и художника, выраженныхъ мной въ рѣзкомъ контрастѣ, вообще идетъ рѣчь не о сходствѣ, а о чемъ-то другомъ, эстетическое credo и тѣхъ и другихъ вообще не допускаетъ никакого портрета. Вѣдь современному зрителю надобно не сходство, а повтореніе, не портретъ, а точный оттискъ. А для современнаго художника портретъ не можетъ существовать, потому что онъ не признаетъ не только сходства, но даже соотносительности.

Но какъ же это сходство понимать? Гдѣ границы этого сходства и гдѣ его критерій? Вспомнимъ для примѣра портретъ папы Иннокентія X, писанный Веласкесомъ. Попробуемъ повѣрить въ то, что глаза Иннокентія X, его молніей изогнутыя брови, его поджатыя губы похожи на что-то видѣдное нами въ жизни, попробуемъ представить себѣ папу какъ недовѣрчивый, скрытный характеръ, какъ человѣка извилистой фантазіи, всегда плетущаго неуловимую сѣть интриги. Попробуемъ, можетъ быть мы и правы, но вѣрнѣе, что мы ошибемся, какъ ошибся англійскій король Генрихъ, который по портрету точнаго Гольбейна выбралъ себѣ въ жены Анну Клевскую, а увидѣвши ее наяву, разочарованный съ перваго взгляда, отослалъ невѣсту обратно. Или припомнимъ Ванъ Дейка. Вѣдь и ему мы хотѣли бы вѣрить; вѣрить его изящнымъ лицамъ и мерцающимъ бархатамъ; вѣрить аристократичной бѣлизнѣ рукъ на его портретахъ, тонкимъ, трепетнымъ пальцамъ и узкой кисти. А между тѣмъ вѣдь теперь извѣстно то, чего не знали ни Карлъ I, ни Генріэтта французская, ни придворныя дамы; извѣстно, что Ванъ Дейкъ писалъ руки не съ оригиналовъ, не со своихъ царственныхъ заказчицъ, что у него была на этотъ случай особая натурщица и что пышные шлейфы и мерцающій бархатъ онъ заимствовалъ изъ своего собственнаго обширнаго гардероба. Не значитъ ли это, что никакой натурализмъ не способенъ и не стремится передать настоящее сходство съ природой? Не показываетъ ли случай съ Ванъ Дейкомъ, что всякая иллюзія въ искусствѣ только до тѣхъ поръ существуетъ какъ обманъ сходства, пока мы ей хотимъ вѣрить; и что если мы заранѣе условимся не поддаваться мнимымъ сходствамъ, то тѣмъ сильнѣе выиграетъ для насъ внутренняя цѣнность портрета: т.-е. другими словами мы будемъ смотрѣть на руки Ванъ Дейковыхъ героинь не какъ на руки маркизы такой-то и фрейлины такой-то, а

какъ на гибкія линіи, завершающія движеніе фигуръ, какъ на выраженіе скрытой въ этихъ фигурахъ жизни. И не ясно ли, что темпераментъ Веласкесовыхъ портретовъ, это—не темпераментъ Иннокентія X или Филиппа IV, а темпераментъ тлѣющихъ красокъ, какого-нибудь темнаго кармина и холодныхъ бѣлилъ?

Что же тогда оказывается? Можно ли отсюда сдѣлать заключеніе, что живописный портретъ и не стремится никогда къ сходству съ оригиналомъ? Попробуемъ для этого вернуться къ болѣе раннимъ эпохамъ искусства, попытаемся отыскать отвѣтъ въ искусствѣ египтянъ и грековъ. Любопытныя указанія даютъ, напримѣръ, такъ называемые фаюмскіе портреты (Табл. II, рис. 1а—1е). Мы знаемъ, что они писались въ натуральную величину на дощечкахъ, вложенныхъ въ спеленутую мумію какъ разъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ должно было приходиться лицо. Слѣдовательно, внѣшнія условія для этихъ портретовъ подбирались такъ, чтобы по возможности не нарушить иллюзію реальнаго существа. Присмотримся къ нимъ поближе и въ ихъ живописной трактовкѣ мы увидимъ тотъ-же замаскированный обманъ, разсчитанный на наивную впечатлительность. Уже внѣшнее положеніе фаюмскихъ портретовъ указываетъ намъ ихъ происхожденіе изъ маски. Извѣстно вѣдь, что наряду съ этими портретными дощечками были найдены дѣйствительныя маски изъ росписного гипса. Но еще болѣе ихъ внутренній характеръ говоритъ намъ о томъ, что они отъ маски недалеко ушли. Эти фаюмскіе портреты, въ сущности,—нечто иное, какъ переложеніе скульптурной маски на языкъ живописной формы; ихъ характеръ—производный, ихъ живопись—раскраска. Слишкомъ длинное или слишкомъ широкое, но всегда словно распластанное лицо (какъ въ микенскихъ золотыхъ маскахъ), необычайная скудость тѣней, которыя придавали бы головѣ выпуклую форму—все это создаетъ впечатлѣніе какъ бы нарисованной маски, подчеркнутой кольцомъ волосъ и оживленной бликами глазъ. Эти огромные глаза, вообще—центръ всего изображенія; въ нихъ однихъ постарался художникъ воплотить всю оживленность человѣческаго лица, въ нихъ однихъ кроется то обаяніе и тотъ обманъ индивидуальности и духовности, которому поддавались и старые и новые зрители; обманъ, потому что глаза слишкомъ велики и слишкомъ правильны, чтобы быть индивидуальными, слишкомъ невѣрно поставлены, чтобы смотрѣть въ одну точку и чтобы въ своемъ единствѣ быть выразительными. Въ этихъ фаюмскихъ лицахъ, именно лицахъ, а не головахъ (потому что голову художники завоевали позднѣе)—вся краснорѣчивая исторія портрета и цѣлая программа для его будущаго. Фаюмскіе портреты представляютъ собой одинъ изъ этаповъ въ постепенномъ завоеваніи человѣка живописью. Художнику какъ будто удалось немного освободиться отъ гнета поверхности, оболочки, застывшей коры человѣческаго лица, плоской маски съ пустыми дырами вмѣсто глазъ и ноздрей. Онъ сумѣлъ заглянуть глубже, онъ овладѣлъ матеріей глаза и его внутреннимъ, своеобразнымъ выраженіемъ. Потомъ эта внутренняя жизнь проникаетъ въ губы, очерчиваетъ кон-

туръ носа, забирается подъ кожу и окрашиваетъ щеки. Наконецъ художникъ научается конструпровать все лицо, какъ единый организмъ какъ источникъ одного выраженія. Но это еще не послѣднее завоеваніе. Только когда Гольбейнъ поймалъ въ кольцо своей гибкой линіи шаръ человѣческой головы, только когда Рембрандтовскій свѣтъ пронизалъ эту голову своимъ горячимъ дыханіемъ, только тогда развитіе живописнаго портрета завершилось заключительнымъ звеномъ. Возникновеніе портрета нужно искать въ маскѣ, въ скульптурномъ оттискѣ человѣческаго лица, который снимали съ умершаго, въ цѣляхъ ли сакральнаго обряда или какъ таинственный талисманъ или какъ хитрый обходъ божественной воли, не давшей человѣку безсмертія. Это тайное значеніе маски-портрета удержалось отъ суевѣрныхъ временъ первобытнаго человѣка, безпомощнаго въ своемъ священномъ ужасѣ передъ силами природы, вплоть до эпохи Ренессанса, когда человѣкъ смотрѣлъ на сосѣднюю природу, какъ на служанку своихъ замысловъ. Скептикъ и теоретикъ Альберти требуетъ отъ художниковъ собственный портретъ въ награду за руководство по живописи, которое онъ имъ посвящаетъ; по его мнѣнію значеніе портрета въ томъ, что онъ замѣняетъ общеніе съ отсутствующимъ, сохраняетъ умершаго живымъ на долгіе вѣка.

Характеризуя въ нѣсколькихъ словахъ главные моменты въ развитіи портрета и въ эволюціи той художественной потребности, которая портретъ вызвала, можно сказать такъ. Портретъ возникъ только тогда, когда человѣкъ научился подражать минамъ другого и узнавать въ нихъ выраженіе его внутренней жизни. Но это не могло случиться, пока человѣкъ не узналъ своего собственнаго лица, пока не пересталъ его стыдиться и прикрывать звѣриной маской непонятную игру собственныхъ гримасъ, пока искаженія человѣческаго лица казались ему злорадными шутками демоническихъ силъ. А это значитъ, что портретъ человѣка возникъ только тогда, когда уже былъ созданъ портретъ демона, маска чорта. Изображеніе человѣческаго лица должно было продѣлать длинную дорогу черезъ сакральную или шутовскую маску, черезъ бюстъ, черезъ монету для того, чтобы придти къ живописному портрету. Человѣкъ долженъ былъ научиться играть въ людей, мгновенно принимать образъ другого, для того чтобы осмѣлиться запечатлѣть этотъ образъ навсегда. Театръ и портретъ, это—результаты одной и той же потребности въ подражаніи, въ своевольномъ повтореніи.

Я напоминаю, что фаюмскіе лица, это—только этапъ въ исторіи портрета. И притомъ этапъ въ исторіи живописнаго портрета. Обратимся къ другой области, къ скульптурѣ—и въ греческомъ искусствѣ мы найдемъ всѣ другіе этапы, мы сможемъ возстановить полную цѣпь развитія. Вотъ начало этой цѣпи. На рис. 1 представлена мужская голова изъ Берлинскаго Музея—одна изъ лучшихъ оригинальныхъ работъ, сохранившихся до насъ отъ архаической скульптуры. Ее относятъ обыкновенно къ концу VI вѣка. Прежде всего въ ней

Рис. 1.

необыкновенно ярко сказывается интересъ къ матеріи, къ контрастамъ поверхности, здѣсь въ лицѣ нѣжной, гладкой и глянцевитой, а здѣсь въ волосахъ грубой и шершавой; какъ-будто, волосы — затылокъ и борода, это—грубый, безразличный фонъ, на которомъ тѣмъ отчетливѣй выдѣляется драгоцѣнность лица, какъ-будто лицо, это — отдѣланный фасадъ, а затылокъ, это — необработанный остовъ. Любопытно, что лицо представляетъ собой почти плоскій овалъ, который невольно все больше растягивается въ длину, потому что художнику никакъ не удается его закруглить назадъ; овалъ, который въ дѣйствительности былъ еще длиннѣй, пока не отломилась борода. Этотъ овалъ обведенъ четкимъ контуромъ, а его внутренній рисунокъ составлютъ концентрическіе круги, расходящіеся въ разныя стороны, глаза, брови, крылья носа, поднятая кверху дуга губъ. Здѣсь есть всѣ элементы лица, но нѣтъ самого лица. Это маска, надѣтая на каменный остовъ. Въ этой головѣ еще нѣтъ „своего“ выраженія, она смотритъ на насъ чужими глазами и улыбается чужимъ ртомъ. Какъ художественное произведеніе, какъ пластическая форма она—необычайно выразительна, но какъ портретъ она для насъ почти несуществуетъ. Проходитъ приблизительно сто лѣтъ и картина сильно мѣняется. Мы можемъ видѣть это на такъ называемомъ портретѣ Перикла (Рис. 2), который приписываютъ скульптору Крезилу. Теперь художникъ уже овладѣлъ человѣческимъ лицомъ. Онъ его умѣетъ закруглить, объединить лицо и голову въ одну пластическую массу. И онъ можетъ наполнить человѣческую голову внутренней жизнью, объединить ее однимъ выраженіемъ. Вы видите: эти глаза дѣйствительно смотрятъ, эти губы дѣйствительно дышатъ. Но почему мы должны вѣрить, что это именно Периклъ? На самомъ дѣлѣ это могъ быть вовсе не Периклъ, а богъ войны Аресъ или просто полководецъ или даже идеальный образъ самого Зевса. Въ головѣ Перикла нѣтъ никакого характера, нѣтъ индивидуальныхъ примѣтъ; даже такую любопытную черту своей модели, какъ остроконечность головы, надъ которой смѣялись современники Перикла, даже ее художникъ постарался прикрыть, замаскировать подъ куполомъ шлема. Все

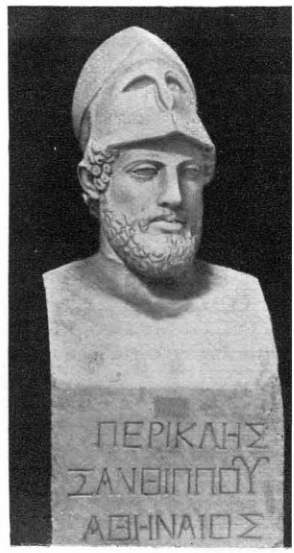


Рис. 2.

остальное, что мы видимъ въ лицѣ Перикла, его прекрасно расчесанная борода, его прямой носъ и полу-открытый ротъ, все это—лицо вообще, символъ лица. Можетъ быть въ замыслы Крезила и не входило то, что ему приписываетъ Плиній: изображать благородныхъ людей еще благороднѣй. Но результатъ получился именно такой. Передъ нами именно благородная маска идеальнаго человѣческаго лица. Художникъ пошелъ на компромиссъ, онъ уступилъ природѣ, реальности, но онъ не отдалъ ей въ жертву единство пластической формы. Мраморъ еще торжествуетъ надъ иллюзіей живого тѣла Рис. 3 показываетъ намъ конецъ длинной художественной цѣпи, результатъ того законченнаго круга, который мы обыкновенно называемъ античнымъ искусствомъ. Это предполагаемый портретъ Цезаря. Теперь художникъ уже не боится никакой иллюзіи, никакого обмана. Больше того — обманъ сходства теперь для него главное. Онъ имитируетъ въ камнѣ жесткую кожу своей модели, кожу, которая плотно обтягиваетъ кости на шеѣ, которая собирается въ мелкія складки на щекахъ и на подбородкѣ; онъ выискиваетъ мельчайшія морщинки около глазъ и съ терпѣливой тщательностью слѣдитъ за каждымъ отдѣльнымъ волоскомъ жесткой, курчавой шевелюры Цезаря, а въ рисункѣ глазъ онъ пытается передать мгновенный блескъ быстро метнувшагося зрачка. Словомъ онъ прячетъ всякій слѣдъ камня, онъ добивается полнаго сходства, онъ хочетъ, чтобы живой Цезарь глядѣлъ на насъ съ чернаго постамента. Но его усилія безплодны. И послѣ перваго ошеломляющаго впечатлѣнія мы начинаемъ испытывать непріятное чувство неудавшагося обмана: мертвый камень не только не ожилъ, но онъ становится досаденъ своимъ безсиліемъ. Портретное сходство въ этой головѣ куплено цѣной того, что исчезло единство пластической формы. Такимъ образомъ мы видимъ, что и въ началѣ и въ концѣ развитія античнаго портрета стоитъ маска. Но тамъ—маска отвлеченная, каменная, пластическая, а здѣсь—маска живая, жуткая своимъ сходствомъ, но художественно—невыразительная.

Рис. 3.

Изобразительныя средства портрета постоянно развиваются, но сущность его не измѣнилась. Итальянское Возрожденіе, эта арена тщеславія, создало особый видъ прикладного искусства — портретную монету. И тогда возникъ новый, раньше почти неизвѣстный, типъ живописнаго портрета — профильное изображеніе. Профильный портретъ скоро былъ признанъ, получилъ всѣ права гражданства, но все же мы предпочитаемъ имѣть изображеніе человѣка en face, потому что такой портретъ намъ кажется болѣе похожимъ, потому что мы не привыкли узнавать человѣка въ профиль, не умѣемъ связывать его профильный

контуръ съ лицевымъ выраженіемъ. Вѣдь маска, въ сущности, всегда имѣетъ только лицевую сторону. Или припомнимъ расцвѣтъ портретныхъ бюстовъ въ эпоху Ренессанса, вновь возникшій тогда интересъ къ фигурному портрету, сначала колѣнному, потомъ во весь ростъ и, наконецъ, групповому, особенно развившемуся въ Голландіи XVII вѣка. Но эта цѣпь развитія не измѣнила нашего отношенія къ главной задачѣ портрета. Мы все еще, говоря о портретѣ, думаемъ только о лицѣ. Или вспомнимъ роскошь и условность придворнаго этикета въ XVII и XVIII вѣкахъ, интересъ къ танцу, къ позѣ, все возрастающее опьянѣніе модами, нарядами, внѣшностью. Все это вызываетъ къ жизни портретъ-модель моднаго магазина, портретъ-куклу, портретъ-позу. Художникъ не стѣсняется выворачивать человѣка во всѣ стороны, увѣшивать его цѣлымъ гардеробомъ нарядовъ и мантій, даже поворачивать спиной къ зрителю, отыскивая въ своемъ оригиналѣ характерныя черты, которыя сказались бы въ его движеніи и его затылкѣ. Но современный зритель остается вѣренъ себѣ и своей исконной традиціи. Онъ не находитъ лица, не находитъ маски, и онъ не соглашается назвать портретомъ, хотя бы и очень „похожія“ фигуры въ бытовыхъ картинахъ какого-нибудь Вермеера или Ватто. Но идемъ еще дальше, къ XIX вѣку. Неожиданныя и блестящія завоеванія живописной техники, преодолѣніе въ живописи воздуха и свѣта еще безпощаднѣе расщепляютъ основное ядро живописнаго портрета. Живопись вступила на почву эксперимента, она заживо разлагаетъ человѣка, она—вивисекторъ, которому нѣтъ дѣла до индивидуальныхъ свойствъ человѣка, она сама расчленяетъ и сама соединяетъ. Немудрено, что художникъ-импрессіонистъ потерялъ всякій страхъ передъ человѣкомъ, передъ тайной всего живого. Мгновенные этюды Гальса съ покачнувшимся на креслѣ лейтенантомъ или смѣющимся забулдыгой, портреты-химеры, портреты-небылицы Гойи показываютъ, что все стало понятно и все неинтересно, человѣкъ уже больше не тайна, если можно нарисовать портретъ движущагося, обернутаго спиной, несуществующаго человѣка. Но тѣмъ труднѣе стало находить точку соприкосновенія, общую вѣру художника со зрителемъ, чѣмъ многограннѣй заострились возможности изображенія. Параграфъ договора остался одинъ и тотъ же, но къ нему наросли десятки примѣчаній. Прежде требовали отъ художника: изобрази въ камнѣ или на деревѣ вотъ этого или того человѣка. И отвѣтъ былъ—маска. Она была внутренне-убѣдительна, потому что всякій художественный знакъ, бликъ свѣта, линія казались живыми, все мертвое казалось одухотвореннымъ. Но какъ теперь найти внутреннюю убѣдительность, органическое единство, когда глаза разбѣгаются передъ множественностью явленій, передъ многогранностью формъ, передъ мощью воплощенія, когда все доступно искусству—и группа, и отдѣльная фигура, и движеніе, и свѣтъ, и обстановка человѣка, и онъ самъ—въ идеалѣ, въ карикатурѣ, разрѣзанный на десятки частей; когда, наконецъ, все живое, какъ увѣряютъ импрессіонисты, кажется мертвымъ. Все шире и неуловимѣй границы сходства, все глубже про-

пасть между художникомъ и зрителемъ, все труднѣй портретъ. И понятно теперь, почему французскій академикъ Энгръ считалъ портретъ „пробнымъ камнемъ“ живописца.

Остается еще одинъ послѣдній вопросъ. Если такъ разнообразенъ можетъ быть подходъ къ портрету, если такая сложная сѣть ассоціацій сопутствуетъ его воспріятію, то возможенъ ли, въ концѣ-концовъ, точный критерій для опредѣленія цѣнности портрета? И гдѣ искать этотъ критерій? Я попытаюсь иллюстрировать отвѣтъ на примѣрахъ. Табл. II, рис. 2 и 3 воспроизводитъ портретъ англійскаго дворянина Southwell'a, исполненный Гольбейномъ, сначала въ рисункѣ, потомъ въ законченной картинѣ. Одна и та же поза, необычайно сходныя черты, даже одинаковое платье, но совершенно различные результаты, два до странности непохожихъ впечатлѣнія. Одинъ и тотъ же человѣкъ, но какъ будто бы два разныхъ лица. Попробуемъ немного опредѣлить свое впечатлѣніе и выяснить источники его перемѣнъ. Въ рисункѣ лицо кажется крупнѣе, полнѣе, женственнѣе, этотъ человѣкъ словно добродушнѣе и меньше въ немъ того надменнаго упорства, которое читается въ буквально такихъ же, но совсѣмъ иначе говорящихъ губахъ красочнаго портрета. Но почему это? Что прибавилось и что измѣнилось? Прибавилось только то, что нужно для законченнаго, оффиціальнаго портрета, измѣнилось только то, что сдѣлало карандашный рисунокъ масляной картиной, что должно было измѣниться подъ давленіемъ новой художественной задачи, что потребовало красочное пятно отъ линіи, свѣто-тѣнь отъ контура. Прибавился темный фонъ, появилась цѣпь на груди и помпончикъ на шляпѣ, наконецъ, и самое главное, стали видны руки; и подъ вліяніемъ этихъ новыхъ элементовъ измѣнилось до неузнаваемости впечатлѣніе отъ другихъ, оставшихся такими же, частей человѣческаго тѣла. Выраженіе лица стало опредѣленнѣй, рѣзче, появилось въ немъ больше позы, благодаря рукамъ стало оно какъ-то характернѣе. Измѣнилось то, что одежда получила цвѣтъ, потемнѣли пуговицы на кафтанѣ, пріобрѣла блескъ и форму кокарда на шляпѣ, наконецъ, лицо окрасилось оттѣнкомъ колорита... и какъ невольный результатъ — черты лица затвердѣли и похудѣли отъ тѣней. Въ рисункѣ все сдѣлано линіей, въ картинѣ—красочнымъ пятномъ. И вотъ темнѣютъ, сгущаются брови, чернѣютъ глаза и бѣлѣй становится лицо. И въ результатѣ—новый, другой Southwell. Кто же изъ нихъ цѣннѣе для насъ, какъ портретъ? Несомнѣнно, и тотъ и другой одинаково цѣнны. Здѣсь два портрета и два сходства: сходство рисунка и сходство масляной картины, или лучше сказать — здѣсь два наглядныхъ пониманія человѣка, два различныхъ художественныхъ организма, одинаково цѣльныхъ и одинаково убѣдительныхъ. Вотъ эта художественная цѣльность, эта наглядность — она и служитъ единственнымъ критеріемъ цѣнности портрета.

Развивается культура и мѣняются художественныя формы. Условія внутренняго и внѣшняго опыта давно перестали быть такими, какими они были, напримѣръ, въ древней Греціи или, скажемъ, въ Япо-

ніи. Поэтому мы не признаемъ нагихъ портретовъ; Бетховенъ Клингера кажется намъ абсурдомъ, потому что мы слишкомъ мало знаемъ и видѣли обнаженнаго человѣка, чтобы его запоминать, чтобы находить внутреннюю убѣдительность въ соотношеніяхъ обнаженной груди и рукъ, чтобы понять выразительность голой спины. И потому же японцы на ихъ какемоно, гравюрахъ и портретахъ кажутся намъ всѣ на одно лицо. Но движеніе, мимику, убѣдительность человѣческаго лица мы еще не отучились понимать. Вотъ почему мы можемъ любить автопортреты Рембрандта, котораго никогда не видѣли. Но, отыскивая въ этихъ мудрыхъ головахъ все новые и новые источники жизненной энергіи, мы все же оцѣниваемъ портреты Рембрандта только какъ картины. И обратно: мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходствѣ; но мы должны признать, что, пока мы не повѣрили въ ея сходство, мы не назовемъ ее портретомъ.

Б. Виппперъ.

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ ВЪ ИСКУССТВѢ ЧИНКВЕЧЕНТО.

БЕЛЬВЕДЕРСКІЙ ТОРСЪ.

Въ исторіи искусства, какъ во всякой исторической наукѣ есть факты и ихъ истолкованіе. Такимъ неоспоримымъ фактомъ является нѣкоторая связь искусства Возрожденія съ искусствомъ античнымъ. Истолкованіе крайне различно. Если даже съ представителями французской историко-художественной школы признать, что Ренессансъ начинается только въ XVI вѣкѣ („чинквеченто"), то и это будетъ только облегчающимъ толкованіемъ крайне сложнаго явленія. „Исторія искусствъ еще обязана дать доказательство, въ какой мѣрѣ и какъ дѣйствовало античное искусство на искусство кватроченто и квинточенто. Какъ часто ни говорятъ о вліяніи древности, оно въ отдѣльности было сравнительно рѣдко изслѣдовано. Археологія и исторія новаго искусства должны были бы для этой цѣли подать другъ другу руки". Это говоритъ нѣмецъ [1]). Съ другой стороны одинъ изъ виднѣйшихъ современныхъ французскихъ ученыхъ, Андре Мишель, точнѣе опредѣляетъ задачу. Кватроченто въ Италіи, style flamboyant въ сѣверной и западной Европѣ, т.-е. XV вѣкъ, разсматривается имъ какъ „Formation de la Renaissance"; Возрожденіе же начинается съ XVI вѣка. „Вліяніе древности" наиболѣе чувствуется въ скульптурѣ. „Скульпторы потребовали отъ изученія статуй, вырытыхъ въ послѣднихъ годахъ XV-го или въ началѣ XVI-го вв. (Бельведерскій торсъ, Аполлонъ, Лаокоонъ и др.), разсматривавшихся тогда какъ наиболѣе высокое выраженіе всего античнаго искусства, „законченность, высшую грацію", въ отсутствіи которой Вазари упрекалъ художниковъ кватроченто"... [2]) Что это—фактъ или истолкованіе? Но во всякомъ случаѣ здѣсь есть конкретное указаніе для начала детальнаго анализа. Только исходя отъ памятниковъ реально данныхъ, какъ отъ фактовъ, съ которыми должна оперировать исторія искусствъ, мы поможемъ нѣсколько прояснить все еще затемненную „проблему Возрожденія".

Когда мы говоримъ о вліяніи искусства древности на искусство новое, мы всегда въ концѣ-концовъ говоримъ объ извѣстномъ подражаніи античному искусству, замѣчаемомъ въ произведеніяхъ искус-

---

[1]) H. Thode „Die Antiken in den Stichen Marcantons..." L. 1881, Einleitung S. III.

[2]) André Michel „Histoire de l'art..." Tome III; цитата T. IV, 1-e partie, Avertissement p. 2.

ства новаго времени. Подражаніе же это можетъ быть весьма различнымъ. Если французскіе ученые не считаютъ возможнымъ говорить о Возрожденіи въ XV вѣкѣ, то это еще не значитъ, что они отрицаютъ всякое подражаніе античному искусству въ искусствѣ кватроченто. Мы знаемъ, что въ ученой падуанской школѣ XV вѣка, у Скварчіоне и Мантеньи, шли настоящія археологическія студіи; изучались бытовыя древности; копировались и зарисовывались статуи и рельефы. О болѣе раннемъ художникѣ, знаменитомъ медальерѣ Пизанелло, Грюйе [3]) опредѣленно указываетъ, что всѣ симпатіи этого мастера склонялись къ памятникамъ античнаго искусства. Однако симпатіи эти не вліяютъ на его стиль. О Донателло еще возможны контроверсіи. Мюнцъ [4]) особенно выдѣляетъ его изъ искусства XV вѣка именно въ силу того, что Донателло сознательно подвергаетъ себя вліянію античности. Съ другой стороны въ живописи XV вѣка „непосредственное вліяніе античнаго искусства должно быть низведено до самой меньшей степени.“ [5]) Въ архитектурѣ наоборотъ: тутъ и французы допускаютъ, что Возрожденіе для нея началось раньше XVI вѣка, правда съ оговоркой, что архитектура кватроченто не играетъ руководящей роли въ своемъ столѣтіи; наиболѣе замѣчательное произведеніе архитектуры въ XV вѣкѣ, куполъ флорентійскаго собора, по существу еще готично.

Иное впечатлѣніе получается отъ итальянскаго искусства, когда мы приближаемся къ рубежу XV и XVI вѣковъ. Учащаются случаи непосредственнаго подражанія античнымъ памятникамъ; появляются поддѣлки ихъ; съ другой стороны — попытки реставраціи и точнаго археологическаго воспроизведенія. Весь вопросъ только въ томъ, поскольку искусство новаго, XVI вѣка, здѣсь является по существу отличнымъ отъ искусства ему предшествовавшаго. Съ одной стороны, изслѣдователи склонны черезчуръ увлекаться. Въ неаполитанскомъ музеѣ хранится бронзовая лошадиная голова, которую долгое время считали за поддѣлку новаго времени, пока не стало очевиднымъ, что въ ней мы имѣемъ дѣло съ античнымъ подлинникомъ. [6]) Съ другой — восхищеніе руководящихъ художниковъ классическаго времени итальянскаго Возрожденія античными статуями засвидѣтельствовано слишкомъ часто и слишкомъ настойчиво. Важно однако выяснить, въ чемъ же кромѣ словъ выражалось это восхищеніе; и это неизбѣжно должно насъ привести къ конкретному обслѣдованію тѣхъ произведеній XVI вѣка, которыя очевидно были реальными плодами этого преклоненія.

[3]) A. Gruyer. въ Gazette des Beaux Arts nov. 1893.

[4]) Eug. Müntz „Précurseurs de la Renaissance“ Paris 1882, p. 98. – Обратнаго мнѣнія придерживается M. Reymond „Gazette des Beaux Arts“ XII p. 391 слл.; „Sculpture florentine“ Flor. 1898.

[5]) A. Springer „Raffael und Michelangelo“ L. 1895 S. 87.

[6]) Срв. хотя бы K. Lange „Der schlafende Amor des Michelangelo“ L. 1898 S. 41 слл.; Ланге приводитъ неапольскую бронзу какъ примѣръ фальсификаціи. См. напротивъ P. Schubring „Donatello“ (Klassiker der Kunst т. XI.) S. 199: и Fabriczy „Repertorium für Kunstwissenschaft 1907, стр. 163.

Изслѣдованіе можетъ быть здѣсь выбрать одинъ изъ двухъ возможныхъ путей. Обычно оно отправляется отъ памятниковъ Возрожденія; въ античномъ искусствѣ оно ищетъ генеалогію того или иного произведенія новаго времени. [7]) Такъ можно напримѣръ говорить объ античномъ вліяніи на Рафаэля или Микель-Анджело. [8]). Умѣстно однако порою прибѣгнуть и къ иному пути: прослѣдить исторически тріумфальное шествіе того или иного памятника античнаго искусства, возставшаго изъ-подъ земли, для того, чтобы подчинить обаянію своему новое время. Въ первомъ случаѣ мы отправляемся отъ исторіи искусствъ, во второмъ—отъ археологіи [9]).

Есть времена особо счастливыя талантами или открытіями; конецъ XV и начало XVI вѣковъ были безспорно такимъ временемъ. Эта эпоха видѣла небывалый расцвѣтъ изобразительнаго искусства; въ тріадѣ Ліонардо, Микель-Анджело и Рафаэля, оно достигло тѣхъ высотъ, когда оно „смогло смотрѣть глаза въ глаза“ [10]) античному искусству, какъ равное ему; новая волна художественнаго гуманизма принесла съ собою вторично—послѣ Фидія—новую классическую красоту. [11]) Исторически это время было однимъ изъ всемірныхъ рубежей. Оно было вѣкомъ замѣчательныхъ открытій не только въ области внѣшнихъ знаній. Исторія археологическихъ открытій также ведетъ свое начало отъ того времени. Жадная почва Рима отдавала скрытыя въ ней сокровища; раскопки никогда, ни до, ни послѣ не были столь плодотворными. Ватиканское собраніе антикъ все еще не превзойдено количествомъ. Культъ актичнаго искусства никогда не имѣлъ болѣе достойнаго выраженія, чѣмъ основаніе „коллекціи шедевровъ“ въ Бельведерѣ, одно изъ славнѣйшихъ начинаній римскихъ папъ начала XVI вѣка [12]).

Три статуи въ знаменитой коллекціи особенно знамениты; и это конечно тѣ, которыя упоминаются Мишелемъ. Изъ трехъ этихъ статуй Аполлонъ Бельведерскій и Лаокоонъ давно уже почти безраз-

---

[7]) Срв. „Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance“, P. D. Hübner въ Monatshefte für Kunstwissenschaft“ II (1909) S. 267 cll; IV (1911) S. 20 cll.

[8]) Löwy въ „Archivio storico del'arte“ 1896 (объ антикѣ и Рафаэлѣ); Michaelis въ (Strassburger Festgruss an Anton Springer“, 188?; Wickhof „Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's“ „Mitt. d. Inst. f. Osterr. Geschichtsf“. 1882, S. 409 ff; Grünwald въ „Wiener Jahrbuch“ 1908.

[9]) На такомъ пути стоитъ упомянутая книга Тоде и многія статьи Лёви и Михаэлиса.

[10]) Выраженіе Вельфлина. „Классическое искусство“, пер. подъ ред. Ѳ. Зѣлинскаго. СПБ. 1912, стр. 176.

[11]) См. Jul. Lange „Die Menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst“ Str. 1904, стр. 267, слл.

[12]) См. Михаэлисъ „Художественно-археологическія открытія“ пер. подъ ред. Вл. Мальмберга, М. 1913, стр. 5 слл.; В. Клейнъ „О задачахъ музея слѣпковъ“. Перев. пр. доц. В. М. Фриче, М. 1616, стр. 11 слл.; Amelung „Die Sculpturen des Vaticanischen Museums“ B. 1908; Helbig „Führer durch die Antiken Roms“.

дѣльно узурпировали себѣ право на званіе учителей Возрожденія. Тѣмъ болѣе интересно и важно прослѣдить вліяніе на искусство новаго времени третьей статуи, бельведерскаго торса.[13]) Можно пожалуй даже утверждать, что вліяніе это интереснѣе и важнѣе, чѣмъ то, которое оказано на искусство Возрожденія Аполлономъ и Лаокоономъ. Тѣ двѣ статуи дошли до новаго времени приблизительно хорошо сохранившимися. Интересъ къ нимъ поэтому долженъ былъ невольно быть нѣсколько „вещественнаго" характера. Особенно въ Лаокоонѣ сюжетъ и всяческія драматическія ассоціаціи должны были играть важную роль. Но торсъ, дошедшій до насъ въ видѣ фрагмента, безъ имени и безъ сюжета, неминуемо долженъ былъ аппелировать къ чисто художественнымъ симпатіямъ Возрожденія. Для классическаго искусства начала XVI вѣка во всей огромности развернулась проблема изображенія человѣческаго тѣла, по существу гуманистическая и формально-скульптурная. Бельведерскій торсъ, являющійся несравненнымъ образомъ оригинальной греческой пластики тѣла, долженъ былъ отвѣчать на запросы времени особенно удачно. Нѣтъ сомнѣнія, что художники на немъ учились не только техникѣ.

Прослѣдить исторію торса послѣ того, какъ его нашли, очень интересно. Торсъ слишкомъ хорошо извѣстенъ, чтобы останавливаться на исторіи его въ античности. Надпись Несторова сына Аполлонія[14]) на его базѣ, какъ обычно принимается, самой формой буквъ своихъ указываетъ на конецъ римской республики какъ на время созданія торса. Въ Римѣ онъ стоялъ очевидно въ термахъ Константина.[15]) Долгое время считали, что онъ былъ извлеченъ на свѣтъ въ началѣ XVI вѣка; послѣдующіе изслѣдователи на основаніи самыхъ разнообразныхъ открытій, документовъ и интерполяцій очевидно единогласно нынѣ считаютъ, что торсъ былъ найденъ еще въ XV вѣкѣ; для характеристики отношенія къ античному искусству въ кватроченто и чинквеченто, при допущеніи справедливости этой даты, интересенъ уже самый фактъ, что вліяніе торса на итальянское искусство можно прослѣдить только съ начала новаго XVI вѣка[16]). Вліяніе это начинается еще до того, какъ онъ при папѣ Климентѣ XII окончательно занялъ свое мѣсто въ Бельведерѣ; интересно и то, что первые слѣды вліянія этого мы находимъ не въ скульптурѣ, гдѣ его было бы всего естественнѣе ждать, а въ гравюрѣ.

---

[13]) Литература о Бельведерскомъ торсѣ у Amelung'a o. c. (т. II, стр. 18—20).

[14]) Срв. Löwy „Inschriften Griech Bild." № 343, C. J. Gr. III 6136.— См. рис. 1.

[15]) На Квиринале (Monte Cavallo). Срв. Chr. Hülsen Zur Topographie des Quirinals" (Rheinisches Mus". 1894 S. 373—423). Michaelis „Monte Cavallo" („Römische Mitteilungen" 1898, s. 258; здѣсь говорится объ особой „Геракловой Капеллѣ", гдѣ могъ стоять торсъ въ античное время); Lanciani „Bull. Comunale" 1899 p. 101 слл.

[16]) Любопытно обратить вниманіе на маленькую сидящую фигуру Аполлона съ лирой, на знаменитомъ „Парнасѣ" Мантеньи. Фигура эта весьма напоминаетъ реставрацію торса, не такъ давно предложенную Петерсеномъ.—Датой находки торса послѣ Гюльзена и др. мы должны считать 1430 годъ. Мантеньѣ торсъ могъ быть извѣстенъ въ слѣпкѣ или рисункѣ. Фигуру Мантеньи впрочемъ всего интереснѣе сравнить со статуей сидящаго Аполлона въ Римѣ (Нац. Музей, колл. Людовизи).

Гравюра въ Италіи никогда не играла самостоятельной роли; однако было бы страннымъ, если бы Возрожденіе и въ гравюрѣ не имѣло своего классическаго мастера. Такой мастеръ явился: безъ сомнѣнія имя Маркантоніо Раймонди для гравюры означаетъ тотъ же подъемъ, который для живописи ознаменованъ именемъ Рафаэля. Очень неслучайно, что лучшій изъ итальянскихъ граверовъ находился въ непосредственныхъ отношеніяхъ ученика къ учителю съ величайшимъ изъ живописцевъ Возрожденія.

Въ числѣ гравюръ, вышедшихъ изъ-подъ рѣзца Маркантоніо и его школы, мы имѣемъ изображенія какъ Аполлона бельведерскаго, [17]) такъ и Лаокоона [18]); обѣ гравюры исполнены съ большою археологическою тщательностью. Такой гравюры съ торса у насъ нѣтъ. Первая научно точная съ него гравюра, здѣсь опубликованная (фиг. 1), исполненная голландцемъ Эйзенхутомъ, [19]) относится уже ко второй половинѣ XVI вѣка. — Но крайне важно то, что мотивъ торса съ полной отчетливостью переданъ въ одной изъ тѣхъ гравюръ Маркантоніо, которыя относятся къ раннему періоду его дѣятельности, когда онъ еще не вступилъ въ кругъ Рафаэлева вліянія.

Въ каталогѣ Барча она обозначена № 345: „Марсъ, Венера и Амуръ.“ Гравюра принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Маркантоніо. Изображена одна изъ малозначущихъ миѳологическихъ сценъ, очень модныхъ въ то время. Сидящій Марсъ въ рѣзкомъ аффектѣ схватываетъ за руку задумчиво и безразлично глядящую вдаль Венеру. Амуръ около ея ногъ справа. Фономъ является фантастическій пейзажъ, напоминающій мотивы Дюрера, и должно-быть у него и заимствованный. Гравюра существуетъ въ двухъ состояніяхъ (фиг. 2) первое, болѣе рѣдкое и болѣе художественное; во второмъ въ руки Венеры вставленъ нѣсколько искусственно длинный факелъ, дополнено вѣтвями дерево слѣва, на одной изъ лентъ кирасы Марса поставлены значки, въ которыхъ при желаніи можно найти буквы „F“ и „N“). Монограмма читается „Marcus Antonius Faciebat“; на нижнемъ краю гравюры, между остріями алебарды, дата: 1508 16 D., что очевидно должно означать 16-е декабря этого года.

Впервые въ новѣйшей литературѣ на эту гравюру обратилъ вниманіе Гербертъ Гиртъ [20]). Онъ привлекаетъ ее къ числу тѣхъ, которыя отражаютъ знаменитый картонъ „Пизанской баталіи „Микель-Анджело, созданный для росписи зала флорентійской сеньеріи въ успѣшномъ соперничествѣ съ Леонардо да Винчи въ 1504 году [21]).

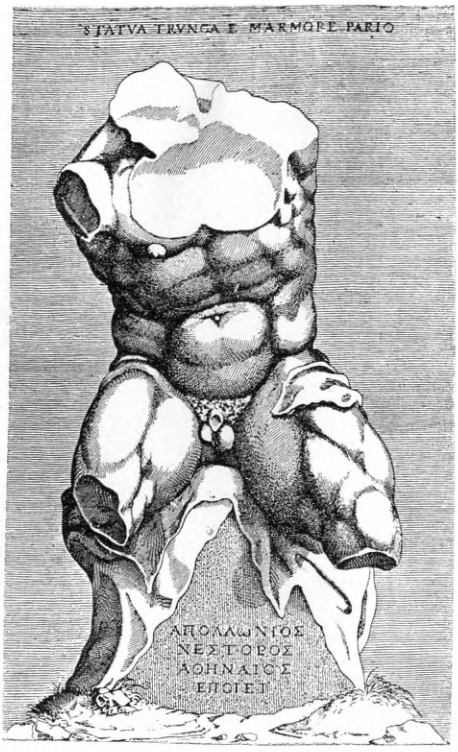
[17]) Маркантоніо, B. 331; опубликованъ у Thode o. c. Taf. II.

[18]) Marco Dente, B. 353; ibid. Taf. I.

[19]) Eisenhout или Eisenhuth; не раньше 1585 г. Гравюра взята изъ „Металлотеки“ Меркати. Она опубликована въ новое время у Лёви (Zeitschr. f. bild. Kunst 1888) и др.

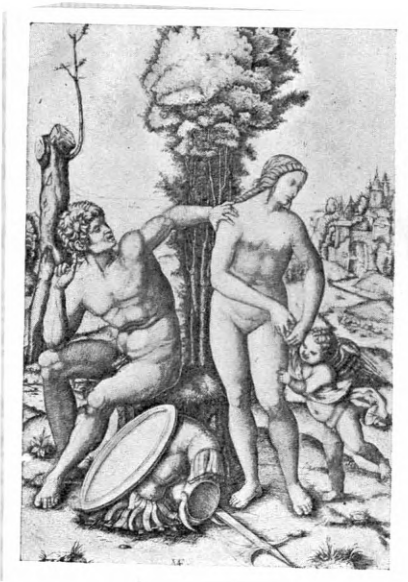
[20]) Herb. Hirth „Marcanton und sein Stil“ Jnaug-Dissert. L. 1898.

[21]) О картонѣ кромѣ общихъ работъ, о Микель-Анджело: Thode, Justi, Macowski, Knapp, Lange, см. Thausing „Michelangelo's Entwurf zu dem Karton der Schlacht von Cascina“, Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 158; W. Köhler „Michelangelos Schlachten-karton“, Kunstgesch-Jahrbuch der K. K. Zentr. Komm. I (1907). S. 115 слл.



Фиг. 1.

Бельведерскій торсъ (гравюра Эйзенхута, 1585).



Фиг. 2.

„Марсъ, Венера и Амуръ", гравюра Маркантоніо Раймонди (1508).

Фиг. 3.

(Контуръ „Марса" обозначенъ линіей, контуръ торса пунктиромъ).

По времени и по стилю разсматриваемая гравюра Маркантоніо наиболѣе близка къ другой, болѣе извѣстной, изображающей трехъ карабкающихся солдатъ, гдѣ Маркантоніо передаетъ группу изъ композиціи Микель-Анджело [22]). Въ фигурѣ Марса на первой гравюрѣ Гиртъ предположилъ также одну изъ фигуръ картона Микель-Анджело [23]). Стилистическій анализъ показываетъ, что въ конечностяхъ и особенно въ головѣ Марса много сходства съ извѣстными типами Микель-Анджело, напр., съ его колоссальнымъ Давидомъ. Гиртъ даже въ фигурѣ Венеры видитъ воина, застегивающаго у себя на бедрѣ свое платье.

Привлеченіе гравюры Гиртомъ въ кругъ текущихъ вопросовъ искусствознанія оказалось очень плодотворнымъ. Рудольфъ Каутцшъ [24]) впервые продолжилъ изслѣдованіе гравюры. Соглашаясь съ Гиртомъ, что рисунокъ фигуры Марса восходитъ къ Микель-Анджело, и пытаясь болѣе точно опредѣлить этотъ рисунокъ, онъ сдѣлалъ открытіе, что фигура Марса воспроизводитъ Бельведерскій торсъ. Конечности и голова остались принадлежащими Микель-Анджело.

Детальное сравненіе фигуры Марса съ торсомъ очень интересно. Для наибольшей наглядности можно прибѣгнуть къ методу, часто употребляемому въ... геометріи: къ наложенію одной фигуры на другую (фиг. 3); пунктирная линія даетъ контуры торса, сплошная—фигуры Марса. Оказывается тогда, что верхняя часть торса и фигуры Марса совпадаютъ почти до мелочей. Только линія плечъ у торса идетъ нѣсколько выше. Зато ноги не совпадаютъ. Уже до наложенія видно, что самая существенная разница между фигурой Марса и торсомъ заключается въ томъ, что Марсъ сидитъ сильнѣе согнувшись, такъ что прямой у торса мускулъ живота у Марса имѣетъ сокращенное, косое направленіе. Въ связи съ этимъ стоитъ нѣсколько неблагопріятное впечатлѣніе, которое фигура Марса можетъ произвести на анатома. Съ ногами у Марса что-то неладно. Онѣ кажутся нѣсколько слабыми для его широкихъ плечъ. Но общее движеніе торса въ фигурѣ Марса передано правильно: влѣво и нѣсколько вверхъ. Мускулы и складки на тѣлѣ и у торса, и у Марса почти совершенно совпадаютъ. Это особенно замѣтно на примѣрѣ двухъ очень характерныхъ для торса складокъ посерединѣ туловища. Одна изъ нихъ — внизу грудной клѣтки, другая находится въ связи съ прямымъ мусколомъ живота [25]). Складки эти совершенно совпадаютъ и въ античной статуѣ, и въ гравюрѣ 1508 года.

---

[22]) B. 487. („Les trois grimpeurs"); 1510 г. Существуютъ копіи. Задній планъ съ пейзажемъ заимствованъ изъ гравюры Луки Лейденскаго „Магометъ и монахъ Сергій" (B. 126).

[23]) Изъ послѣдующихъ писателей Каутцшъ, признавая фигуру Марса нарисованной Микель-Анджело, отвергаетъ ея связь съ картономъ; Кристелleръ ее принимаетъ. Кёлеръ снова отрицаетъ, отвергая даже всякую связь Марса съ Микель-Анджело.

[24]) Rud. Kautzsch „Michelangelo's Zeichnung zu Marcanton's" „Mars, Venus und Amor", Repertorium für Kunstwissenschaft XXI (1899) p. 183–7.—Не зная этой статьи, я пришелъ къ тому же выводу въ 1913 г.

[25]) Срв. Kollmann „Künstlerische Anatomie" Fig. 29 и 398.

Какъ слѣдуетъ намъ отнестись къ мотиву торса въ гравюрѣ Маркантоніо? Имѣемъ ли мы дѣло съ точной реставраціей? Съ перваго же взгляда отъ этой мысли приходится отказаться. „Художникъ только воспользовался торсомъ; ему была важна новая фигура, а не торсъ; и такимъ образомъ онъ ниже опустилъ и повернулъ впередъ правое плечо, почему ему и оказалось возможнымъ опереть правый локоть о бедро, чего съ торсомъ сдѣлать никакъ нельзя". [26]) Забѣгая впередъ, можно указать, что именно такую реставрацію въ новѣйшее время предложилъ Гассе, профессоръ анатоміи бреславльскаго университета; но даже произвольная реставрація Маркантоніо правильнѣе и живѣе; и только чертежъ наложенія показываетъ послѣднюю невозможность предположить локоть торса опершимся на правое его бедро.

Вопросъ о мотивѣ торса въ гравюрѣ Маркантоніо имѣетъ особый археологическій интересъ въ связи съ нѣкоторыми данными, которыя позволили инымъ ученымъ думать, что торсъ былъ найденъ въ болѣе сохранномъ видѣ, чѣмъ мы его имѣемъ сейчасъ. Въ 1891 г. Кристеллеръ [27]) опубликовалъ анонимную гравюру начала XVI вѣка съ надписью „in monte cavallo", на которой изображенъ торсъ (въ обратную сторону) не только съ сохранившимися обѣими ногами, но и верхней частью груди и рукъ. [28]) Кристеллеръ, за нимъ и другіе, [29]) предположили, что торсъ въ то время (гравюра относится къ 1510—20 гг.) былъ еще съ ногами. До поступленія въ бельведерскую коллекцію торсъ принадлежалъ семьѣ Колонна, которая была очень замѣшана въ смутахъ того времени, и имущество которой сильно пострадало въ 20-хъ годахъ XVI вѣка [30]).—Сюда же очевидно относится и бронзовая статуетка начала XVI вѣка, найденная и опубликованная проф. Ад. Вентури [31]); наконецъ, изображеніе торса на картинѣ Bernardino Licinio [32]) въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ (1524 г.); если въ статуеткѣ, которую держитъ одинъ изъ изображенныхъ, признать точное воспроизведеніе торса, то придется предположить, что къ тому времени торсъ уже потерялъ одну ногу, именно лѣвую. Рядомъ съ

---

[26]) Amelung o. c. т. II, стр. 14.

[27]) „Archivio Storico del Arte", стр. 476 слл.

[28]) Bartsch XIII, стр. 100, № 5; Passavant „Peintre-Graveur" V, № 41. приписываетъ эту гравюру Джованъ-Антоніо да-Бресчіа. Ему слѣдуетъ Кристеллеръ и всѣ упоминающіе гравюру. Срв. Lanciani l. c., стр. 104.

[29]) Lanciani, Kautzsch, особенно Michaelis „Monte Cavallo" R. M. 1898, впослѣдствіи, по свидѣтельству Роберта, отказавшійся отъ этого взгляда.

[30]) Michaelis l. c.

[31]) „L'Arte Ott.—Dic. 1898, стр. 497; статуетка находится въ palazzo di Schifanoia въ Феррарѣ; Срв. Lanciani l. c. p. 104—105.

[32]) Художникъ, котораго обычно путаютъ съ Порденоне. Срв. Venturi „Museo e galleria Borghese" 1893, № 115. Фотографія Alinari № 8006. См. также Crowe e Cavalcaselle IV p. 349. Впервые на изображеніе торса указалъ Stahr „Ein Jahr in Italien", 1850, стр. 43. Срв. Sauer „Der Torso von Belvedere", Giessen 1894, стр. 91,8.

этими изображеніями Марсъ Маркантоніо кажется очень свободной копіей торса; по времени онъ однако имъ предшествуетъ; и тотъ фактъ, что конечности были пририсованы Маркантоніо отъ себя, позволяетъ предположить, что торсъ уже и тогда былъ ихъ лишенъ. На гравюру Кристеллера, статуетку Вентури и на изображеніе на картинѣ Личиніо надо очевидно смотрѣть какъ на гипотетическія реставраціи [33]). „Какъ это мыслимо", говоритъ Робертъ объ опубликованной Кристеллеромъ гравюрѣ, „чтобы отъ лѣвой руки торса (которая въ подлинникѣ была приставлена изъ особаго куска мрамора), тогда еще оставался маленькій кусокъ? И какъ возможна порча верхней части груди, потеря передней части базы, уже послѣ того, какъ статуя находилась надъ землей?" [34]). Вопросъ рѣшается привлеченіемъ рисунковъ начала XVI вѣка, изображающихъ торсъ. Къ 30-мъ годамъ относятся два рисунка Хеемскерка, видѣвшаго торсъ уже въ Ватиканѣ [35]); торсъ здѣсь лишенъ ногъ. Особенно важенъ рисунокъ въ книгѣ набросковъ замка Вольфеггъ [36]). Здѣсь не позднѣе чѣмъ въ 1516 году торсъ изображенъ уже въ томъ видѣ, какъ мы его знаемъ.— Ланчіани хотѣлъ было примирить противорѣчія указаніямъ рисунка торса безъ ногъ и рукъ съ надписью „cauato in casa di zampolino 1513 in Roma" [37]) въ Оксфордѣ; но рисунокъ этотъ относится къ другой статуѣ [38]). Предполагать порчу торса, лишившагося сначала одной, затѣмъ другой ноги, такимъ образомъ нельзя. Одноногій торсъ на картинѣ Личиніо объясняется очевидно тѣмъ, что реставратору было неясно движеніе лѣвой ноги торса; правую онъ примыслилъ самостоятельно.

„Въ глазахъ художниковъ Возрожденія любой торсъ былъ фрагментомъ, который надлежало такъ или иначе додѣлать" [39]). При всей его „маніи реставрированія" Возрожденіе все же не затронуло бельведерскаго торса, въ значительной степени „додѣлавъ" Лаокоона и Аполлона. Полная реставрація торса была очевидно не по плечу Ре-

---

[33]) Этотъ взглядъ можно нынѣ считать общепринятымъ; срв. Amelung l. c.

[34]) C. Robert „Ueber ein dem Michelangelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg" Röm. Mitth. 1901. 209—243; цит. 234.

[35]) Martin von Heemskerk былъ въ Римѣ въ 1536—9 годахъ. Его двѣ тетради съ набросками хранятся въ Берлинскомъ кабинетѣ гравюръ. Срв. Jaro Springer въ Iahrb. D. K. Preuss. Kunsts. 1884, S. 327; рисунки опубликованы у Löwy „Zur Geschichte des Torso von Belvedere" Zeitschr. f. bild. K. 1888, S. 74 слл.; см. также Michaelis „Römische Skizzenbücher nordischer Künstler" Jahrb d. k. d. Arch. Inst. 1891 (VI) p. 151 и 154. Здѣсь торсъ лежитъ на землѣ.

[36]) Неопубликованъ. Срв. статью Robert'a, упомянутую въ прим. 34. Книгу набросковъ Робертъ приписываетъ Джуліо Романо.

[37]) Lanciani l. c., стр. 106.

[38]) См. H. Lucas „Zu römischen Antiken" R. M. 1901 стр. 244 слл.—Уже Петерсенъ указалъ Ланчіани на то, что рисунокъ не похожъ на Бельведерскій торсъ. Лукасъ указываетъ, что рисунокъ Ленчіани изображаетъ торсъ капитолійскаго дискобола, реставрированнаго въ видѣ падающаго воина; срв. Clarac V pl. 858 A № 2212.

[39]) Клейнъ „о задачахъ музея слѣпковъ" М. 1916, стр. 31.

нессансу. Кромѣ одной или обѣихъ ногъ художники Возрожденія не знали, что еще и какъ прибавить къ торсу. Они могли только чисто художественнымъ путемъ выявлять свои идеи о торсѣ—такъ, какъ это сдѣлалъ Маркантоніо. На одну сторону такихъ болѣе свободныхъ реставрацій очень стоитъ обратить вниманіе; уже рядомъ съ Марсомъ Маркантоніо находится Венера; торсъ очевидно рисуется художникамъ Возрожденія какъ часть статуарной группы.

„По адресу бельведерскаго торса никогда не раздалось бы ни единаго гимна, если бы онъ не былъ фрагментомъ“ [40]). Доза истины въ этомъ парадоксѣ можетъ быть и имѣется: отсутствіе сюжета, имени или даже понятнаго жеста у торса особенно выдвигаетъ на первый планъ его художественно-техническія достоинства. Но все же разсмотрѣніе литературы о торсѣ позволитъ съ равнымъ правомъ сказать и обратное. Изслѣдованіе и сопоставленіе научно-археологическихъ реставрацій торса въ болѣе новое время не только интересно, но и поучительно.

Съ реставраціей торса тѣсно связанъ вопросъ о его толкованіи. Кто былъ изображенъ въ той статуѣ, которая дошла до насъ безъ рукъ, ногъ и головы? Удивительная мускулатура и шкура, которая обычно считалась за львиную, уже давно дали торсу имя Геракла. Но что же онъ дѣлаетъ? — Первый отвѣтъ, т.-е. первую реставрацію предложилъ талантливый и знаменитый мастеръ Барокко, Лоренцо Бернини. Основное движеніе торса, на которое уже было указано, влѣво и къ верху, заставило Бернини предложить въ торсѣ Геракла за пряжей Омфалы, съ веретеномъ въ лѣвой рукѣ. Винкельманъ, пренебрежительно и почти гнѣвно отвергающій реставрацію Бернини, представляетъ себѣ (подъ вліяніемъ Менгса) торсъ какъ Геракла, удостоившагося небеснаго блаженства, отдыхающаго въ сонмѣ боговъ. Лѣвая рука статуи была, по мнѣнію Винкельмана, закинута за голову.—Любопытно, что всѣ послѣдующія реставраціи такъ или иначе въ основныхъ своихъ мотивахъ, по меньшей мѣрѣ что касается лѣвой руки, восходятъ къ первымъ двумъ. Лѣвую руку представляютъ себѣ или держащей что-либо (по Бернини)—или же поднятой (по Винкельману). Всѣ болѣе позднія реставраціи торса, которыя, начиная съ Винкельмана, увеличиваются въ неимовѣрномъ количествѣ, ибо у каждаго ученаго есть своя, и нѣтъ реставраціи, которая бы всецѣло удовлетворила двухъ изслѣдователей — могутъ быть подраздѣлены на двѣ большія группы по основной темѣ, принимаемой для статуи. Въ первую группу отойдутъ всѣ реставраціи, которыя въ торсѣ видятъ Геракла. Во вторую—реставраціи позднѣйшаго времени, видящія въ торсѣ кого угодно, только не Геракла. Наконецъ, формально, статуя можетъ быть частью группы или же одиночной. Трудности окончательнаго рѣшенія очевидны. Торсъ оказался слишкомъ „крѣпкимъ орѣхомъ“ не только для Ренессанса. Не предрѣшая толкованія и

[40]) Ibid. стр. 60.

окончательнаго возстановленія позы торса, мы должны уже сейчасъ обратить вниманіе на проблемы, рѣшить которыя обязана удовлетворительная реконструкція торса.

Основное движеніе торса, ясно показанное уже въ самомъ его контурѣ, направлено влѣво и нѣсколько вверхъ. Торсъ былъ согнутъ; правое плечо опущено. Относительно всего иного можно очень спорить; основное движеніе, устанавливаемое выше, будетъ яснѣе, если мы примемъ во вниманіе, что нынѣ торсъ поставленъ слишкомъ прямо; есть основанія предположить, что первоначально онъ былъ еще болѣе отклоненъ направо. Все тѣло торса, всѣ его мускулы до крайности напряжены; особенно это чувствуется въ ногахъ. Уже это одно заставляетъ насъ относиться съ подозрѣніемъ къ крайне многочисленнымъ реставраціямъ торса въ видѣ отдыхающаго—въ сонмѣ боговъ—или за столомъ—или послѣ совершенныхъ трудовъ — Геракла. Сильное движеніе и напряженіе мускулатуры одинаково было бы ненужнымъ и при игрѣ на лирѣ, и при пряжѣ, и если мы даже будемъ представлять себѣ торсъ въ видѣ смотрящаго вдаль влюбленнаго гиганта Полифема; (проектъ Заўера) не говоря уже о толкованіи торса какъ Прометея, лѣпящаго первую фигуру человѣка[41]). Необходимо также реставраціи считаться и съ слѣдами прикосновенія къ торсу какихъ-то постороннихъ тѣлъ; наиболѣе важенъ слѣдъ сбоку лѣваго бедра, замѣченный впервые Висконти и впослѣдствіи Стефани, гдѣ обычно предполагаютъ прислоненную дубину Геракла.

Какую же позицію во всѣхъ этихъ контроверсіяхъ занимаютъ художники Ренессанса, дающіе въ своихъ произведеніяхъ мотивы торса? Напряженность движенія и блестящая техника, отличающая торсъ, сами уже показываютъ, что торсъ долженъ былъ привлечь къ себѣ вниманіе руководящаго генія XVI вѣка, Микель-Анджело. Выше упоминалось мнѣніе, по которому Марсъ Маркантоніо восходилъ къ рисунку Микель-Анджело съ торса. Понятно поэтому то ожиданіе, съ которымъ исторія искусствъ встрѣтила извѣстіе о рисункѣ съ торса, приписанномъ Микель-Анджело. Дѣло здѣсь идетъ о упомянутой уже тетради набросковъ замка Вольфеггъ. Ожиданіе это однако не было оправдано; даже немногіе опубликованные рисунки тетради показываютъ, что съ Микель-Анджело они ничего общаго не имѣютъ. — Съ другой стороны симпатіи Микель-Анджело къ торсу неоднократно засвидѣтельствованы;[42]) въ разсказахъ, передаваемыхъ по этому поводу,

---

[41]) О всѣхъ этихъ, часто только гипотетическихъ раставраціяхъ, см. Amelung, o. c.

[42]) Ср. Sauer o. c., стр. 2 слл. На рисункѣ въ Кэмбриджѣ (послѣ 1543) написано, что эту статую Микель-Анджело считаетъ выше всѣхъ антикъ въ Бельведерѣ", срв. Michaelis Iahrb. d. Inst. V, стр. 52. прим. 205.—Альдовранди (срв. Michaelis Arch. Ztg 1876, стр. 151 и Iahrb. d. Inst.—VI стр. 124) упоминаетъ, что этотъ бюстъ (sic) особенно былъ восхваляемъ Микель-Анджело. Въ „Descrizione di Roma" 1643 года есть примѣчаніе, что Микель-Анджело по поводу торса говорилъ, что онъ жалѣетъ о своихъ занятіяхъ живописью, мѣшающихъ ему въ скульптурѣ попытаться превзойти торсъ.—Торсъ въ это время часто упоминается подъ именемъ „Torso di Michelangelo".

и обладающихъ порою всѣмъ очарованіемъ апокрифической легенды,[43]) ясно передано восхищеніе величайшаго скульптора новаго времени конгеніальнымъ ему произведеніемъ. Однако поиски слѣдовъ реставраціи торса въ искусствѣ Микель-Анджело были бы заранѣе обречены на неуспѣхъ. Для успѣшной реконструкціи необходимо возможно полное погруженіе въ чужую художественную волю, чего мы не должны ждать отъ самовольнѣйшаго художника всѣхъ временъ.[44]) Здѣсь насъ должны интересовать только синтетическія попытки реставраціи торса, не отдѣльные его мотивы, въ болѣе учащающіеся съ ходомъ времени.

Новая попытка такой реконструкціи падаетъ уже на время послѣ Микель-Анджело, въ начало Барокко. Попытка эта тѣмъ существеннѣе, что она является первой, исполненной въ круглой скульптурѣ. Отъ перваго синтетически-художественнаго использованія мотива торса въ гравюрѣ Маркантоніо ее отдѣляетъ промежутокъ приблизительно въ цѣлое столѣтіе. Гравюра Маркантоніо—въ началѣ, имѣемая въ виду статуарная группа — въ концѣ богатаго и сложнаго художественнаго періода. Сопоставленіе ихъ интересно не только для вопроса, какъ смотрѣли художники того времени на реконструкцію торса.

Группа, на которую мы здѣсь впервые обращаемъ вниманіе, находится во Флоренціи, въ почти недоступномъ для публики частномъ дворцѣ[45]), и принадлежитъ крайне мало извѣстному послѣдователю Микель-Анджело, Піератти[46]). Впервые опубликованъ снимокъ съ нея только въ 1910 году Ал. Грюнвальдомъ. „Гераклъ, Іола и Амуръ“ представляетъ изъ себя группу снова почти безымяннаго миѳологическаго содержанія. Сцена напоминаетъ исторію Геракла и Омфалы. Молоденькая Іола уже похитила у Геракла его львиную шкуру и отнимаетъ у него дубину. Лѣвой рукой она притягиваетъ къ себѣ голову Геракла, сидящаго на скалѣ. У ногъ Іолы маленькій радующійся амуръ (фиг. 4).

---

[43]) Сюда относится пущенная Сандрартомъ сказка о томъ, что ослѣпшій въ старости Микель-Анджело просилъ, чтобы его подводили къ торсу—чтобы онъ могъ по меньшей мѣрѣ его ощупать.—Зауеръ приводитъ по Винкельману интересную параллель такого осязательнаго воспріятія скульптуры (срв. Sauer p. 92,14).

[44]) Объ отношеніи Микель-Анджело къ антикѣ см. упомянутые въ примѣч. 8 труды Конрадъ Ланге (см. прим. 6) хотѣлъ было отнести къ Микель-Анджело довольно слабую копію античной статуи спящаго Эрота (Туринъ), основываясь на апокрифическомъ разсказѣ Вазари. Опроверженіе Frey „Michelagniolo Buonarroti“, Berl. 107; т. I, гл. 9, стр. 134 слл.

[45]) Palazzo Galli (Tassi), Via Pandolfini, 18.

[46]) Единственная работа—Alois Grünwald „Ueber einige unechte Werke Michelangelo's“, Münchener Iahrbuch 1910, стр. 11 слл., 49 и пр.—Приписаніе группы основано на G. Cinelli, „Bellezze“, Flor. 1670, стр. 370. (Grunwald o. c., стр. 50). – Скульпторовъ этой фамиліи было два: Доменико и Баттиста Піератти (братья). Они происходили изъ Флоренціи и учились у Andrea Ferrucci (ум. 1625). Ихъ наиболѣе извѣстныя работы падаютъ на начало XVII вѣка и заключаются въ украшеніяхъ сада Boboli декоративными статуями.—Грюнвальдъ считаетъ Доменико Піератти на основаніи убѣдительнаго стилистическаго сравненія авторомъ Берлинскаго „Giovannino“, приписываемаго Микель-Анджело.

Что фигура Геракла восходитъ въ какой-то знаменитой античной статуѣ, объ этомъ мнѣнія были высказаны всѣми очень немногочисленными писателями, знавшими группу. Статую приписывали Бачіо Бандинелли [47]), автору копіи съ Лаокоона, которою долженъ былъ быть обманутъ Францискъ I, желавшій получить Лаокоона въ подарокъ и имѣвшій на то согласіе папы [48]). О томъ, что Геракл Піератти восходитъ къ Лаокоону—или къ копіи Бандикелли—говоритъ и Грюнвальдъ. Интересно отмѣтить, что фигура Геракла опредѣленно похожа на помѣщаемый здѣсь любопытный рисунокъ первой половины XVI в. съ Лаокоона, принадлежащій Аспертини [49]) — конечно какъ обратное изображеніе. Однако крайняя неточность этого рисунка лишаетъ параллель между Лаокоономъ и статуей Піератти убѣдительной силы. Только въ положеніи ногъ Геракл Піератти болѣе похожъ на Лаокоона. Однако характеръ мускулатуры (снова обѣ складки посерединѣ туловища!), самая поза и даже самая группировка указываютъ на иной источникъ вдохновенія скульптора, и такимъ источникомъ можетъ быть только бельведерскій торсъ. Какъ на примѣрѣ „Марса“ Маркантоніо, дѣло рѣшается наложеніемъ.

Наложеніе это (фиг. 6.) даетъ нѣсколько иные результаты, чѣмъ первое. Его достаточно, чтобы показать, что сходство между бельведерскимъ торсомъ и статуей Піератти не можетъ быть случайнымъ. Геракл Піератти конечно воспроизводитъ мотивъ торса вполнѣ сознательно, но, какъ и Марсъ Маркантоніо видоизмѣняетъ его; получается новая фигура.—Интересно, что оба мастера, давая свою „идею о торсѣ“, въ значительной степени предвосхитили мысли, высказанныя иными реставраторами въ новое время. Маркантоніо торсъ рисуется какъ фигура, сидящая согнувшись, съ локтемъ, опирающимся на бедро. Для того, чтобы естественно передать это, художнику пришлось выше поднять колѣни торса; наложеніе доказало невозможность реставрировать торсъ въ этомъ положеніи такъ, какъ предполагалъ Гассе. Піератти въ группѣ Геракла и Іолы исходитъ отъ иной идеи о торсѣ. Онъ представляетъ себѣ его сидящимъ съ лѣвою рукою, закинутою за голову, и съ правою, опирающеюся о скалу, на которой Геракл сидитъ. Въ такой позѣ статуя Піератти является точной иллюстраціей къ мысли, высказанной о торсѣ знаменитымъ археологомъ первой половины XIX вѣка, К. О. Мюллеромъ (по Гассе; срв. Зауеръ о. с.). Закинутую за голову лѣвую руку предполагалъ у своего „Геракла въ сонмѣ боговъ“ и Винкельманъ; относительно реставраціи К. О. Мюллера Гассе говоритъ: „Мюллеръ закидываетъ лѣвую руку торса за голову, и заставляетъ тѣло опираться на правую

---

[47]) Nagler „Künstlerlex.“ XIS. 287.—Здѣсь въ статуи названъ авторъ Доменико Піератти, и есть указаніе на существованіе гравюры со статуи, исполненной Карломъ Грегори.

[48]) См. Клейнъ о. с., стр. 7—8.

[49]) Фиг. 5.—Опубликованъ впервые Hübner'омъ („Le statue di Roma“... L. 1912).

Фиг. 4.

„Геракль, Іола и Амуръ,“ группа Доменико Піератти.

Фиг. 5.

Лаокоонъ, рисунокъ Аспертини.

Фиг. 6.

(Контуръ „Геракла“ обозначенъ линіей, контуръ торса пунктиромъ).

руку"—что, добавить отъ себя, никоимъ образомъ не можетъ означать, какъ этого хочетъ Гассе, что правая рука статуи покоилась на ея бедрѣ [50]). Сходство статуи Піератти съ реставраціей Мюллера усугубляется еще тѣмъ, что Мюллеръ—въ противоположность Винкельману—принимаетъ торсъ за часть группы („Гераклъ и Геба").

Наше наложеніе доказываетъ однако полную невозможность реставрировать торсъ съ закинутой за голову лѣвой рукой. Для того, чтобы это сдѣлать со своимъ Геракломъ, Піератти долженъ былъ или пожертвовать пропорціями торса, или значительно его выпрямить; но желаніе сохранить его мотивъ въ немъ было все же сильнѣе всего. Такимъ образомъ получилось, что Гераклъ Піератти одновременно и болѣе согнутъ (въ подобранномъ животѣ), и болѣе выпрямленъ, нежели торсъ [51]). Шея Геракла Піератти опредѣленно не на мѣстѣ, ей слѣдуетъ быть ниже; или же выше должна быть поднята грудная клѣтка. Ноги Геракла Піератти менѣе раздвинуты, чѣмъ у торса. Піератти выше поднялъ лѣвое колѣно своего Геракла, тогда какъ у торса скорѣе (въ неправильной нынѣшней его установкѣ) выше правое колѣно. Однако въ этомъ отступленіе Піератти нѣтъ основного противорѣчія. Не говоря уже о томъ, что онъ могъ сознательно дать здѣсь такъ наз. „обратное изображеніе", внимательное изученіе торса показываетъ, что лѣвая нога его напряжена иначе, чѣмъ правая, и слѣдовательно была на иномъ уровнѣ. Правая безусловно покоилась на землѣ; относительно лѣвой этого съ такою же увѣренностью сказать нельзя. Различіе въ положеніи ногъ торса и Геракла Піератти можетъ быть впрочемъ объяснено вліяніемъ Лаокоона. Геракла Піератти можно разсматривать какъ любопытный продуктъ вліянія обѣихъ знаменитыхъ античныхъ статуй.

И Маркантоніо, и Піератти группируютъ торсъ съ женской фигурой; въ основѣ лежитъ мысль, свидѣтельствующая о несомнѣнной художественной чуткости времени, къ которому принадлежали оба мастера. Движеніе торса, вложенное въ него дѣйствіе, для художника Возрожденія логически предполагало извѣстный объектъ р я д о м ъ съ фигурой торса. Любопытно, что Піератти, какъ и Маркантоніо, къ двумъ фигурамъ, мужской и женской, присоединяетъ третью, дѣтскую, подчеркивая фигурой амура эротическій смыслъ группы [52]). Конечно, у Піератти это болѣе оправдано. Аффектъ Марса у Маркантоніо врядъ ли имѣетъ эротическій характеръ.

Въ обѣихъ группахъ женская фигура поставлена посерединѣ; разница лишь въ томъ, что у Піератти она справа отъ мужской фи-

[50]) См. H a s s e „Wiederherstellung antiker Bildwerke", II Heft. Iena 1887, стр. 14.

[51]) Мы жалѣемъ, что въ нашемъ распоряженіи нѣтъ снимка со статуи Піератти сбоку.—О расположеніи и напряженіи мускуловъ при закинутой къ верху головѣ ясное представленіе даетъ извѣстная статуя „Барберініевскаго фавна" въ Мюнхенѣ, и въ остальномъ похожая на торсъ—какъ обратное изображеніе.

[52]) Объ этомъ говоритъ и Каутцшъ, о. с. 186.

гуры, у Маркантоніо — слѣва. Поэтому Марсъ Маркантоніо въ своемъ движеніи болѣе совпадаетъ съ торсомъ. Сравненіе обѣихъ композицій ясно указываетъ на различіе двухъ стилей и двухъ эпохъ, даже если mutatis mutandis отвлечься отъ того факта, что мы сопоставляемъ гравюру съ статуарной группой. Въ гравюрѣ Маркантоніо „группы" въ сущности нѣтъ. Фигуры только одна рядомъ съ другою, несмотря на то, что онѣ композиціонно уписываются въ одинъ схематическій треугольникъ. И Марса, и Венеру, и амура можно разсматривать въ отдѣльности, ихъ можно выдѣлить поодиночкѣ безъ ущерба для ихъ цѣнности изъ общей композиціи. Каждая фигура здѣсь сама по себѣ; любопытнымъ образомъ подтверждаетъ это тотъ фактъ, что всѣ детали гравюры такъ или иначе восходятъ къ разнымъ образцамъ. Въ фигурѣ Марса мы узнали античную статую; Венера восходитъ очевидно къ типу Синьорелли [53]); амуръ является почти точнымъ обратнымъ повтореніемъ мальчика съ дельфиномъ Вероккіо. Стиль Барокко въ противоположность стилю Ренессанса отличается большой выработкой третьяго измѣренія — глубины; однимъ изъ слѣдствій чего является въ настоящемъ смыслѣ этого слова „группа"; отдѣльная фигура уже не можетъ быть выдѣлена безъ ущерба для своей художественной цѣнности [54]). Барокко измѣняетъ не только композицію; сложное, трудно объяснимое движеніе Геракла Піератти здѣсь является превосходнымъ контрастомъ быть можетъ слишкомъ даже рѣзкой ясности движенія Марса Маркантоніо.

Что же даютъ оба привлеченныхъ памятника итальянскаго Возрожденія для знанія нашего о бельведерскомъ торсѣ? На конкретномъ примѣрѣ всегда особенно отчетливо выясняется столь много обсуждавшееся вліяніе античнаго искусства на искусство Ренессанса. Античное искусство было для художниковъ того времени явленіемъ высоко жизненнымъ. Увлеченіе архаизмомъ въ наше время отнюдь не можетъ дать намъ должнаго объ этомъ представленія. Какъ требующая немедленнаго рѣшенія загадка стояла передъ восхищеннымъ новымъ временемъ, воскресшая въ абсолютно буквальномъ смыслѣ „изъ-подъ пыли вѣковъ" античная красота. Художникъ Возрожденія — не классицистъ. Онъ — классикъ. Онъ смѣло берется за рѣшеніе задачи, вступаетъ въ борьбу съ чуждымъ, но равнымъ ему искусствомъ, Въ концѣ-концовъ какъ говорить о „подражаніи" античному искусству — когда даже на такихъ, казалось бы яркихъ примѣрахъ, какъ только что разобранные, превыше всего въ глаза бросается творческая, самодержавная переработка, претвореніе темы въ новую художе-

---

[53]) Иные ученые хотѣли видѣть въ фигурѣ Венеры стиль Мантеньи или Франціа; на Синьорелли указалъ вполнѣ справедливо (фигура Берлинскаго „Пана"!) Морелли.

[54]) Это противоположеніе является вторымъ закономъ стиля, выясняемомъ Вёльфлиномъ. См. Wölfflin „Das Problem des Stils in der bildenden kunst", Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss., 1912, стр. 572 слл.

ственную цѣнность?[55]). Что кореннымъ образомъ отличаетъ разсмотрѣнныя попытки выразить „идею о торсѣ“ отъ реставрацій, предлагаемыхъ въ новое время, это то, чтобы получить о бельведерскомъ торсѣ правильное представленіе, знакомство съ обоими памятниками итальянскаго Возрожденія должно было бы быть обязательнымъ.

Но для выясненія первоначальнаго вида статуи, отъ которой намъ остался бельведерскій торсъ, можно изъ привлеченныхъ произведеній извлечь еще одно наблюденіе. Какъ бы то ни было, удачной реставраціи торса какъ одиночной статуи еще дано не было. Мотивъ напряженнаго до крайности движенія торса все еще не разгаданъ. Даже столь потрудившійся надъ торсомъ Зауеръ, въ концѣ-концовъ реставрировалъ его какъ Полифема, смотрящаго на Галатею; а ее фантазія реставратора рисовала ему въ видѣ возможной статуи на нѣкоторомъ разстояніи отъ первой. Въ двухъ разсмотрѣнныхъ произведеніяхъ итальянскаго чинквеченто, торсъ группируется съ женской фигурой разъ направо и разъ налѣво отъ него. Оба раза реставратору пришлось пожертвовать археологической точностью. Противъ группировки торса съ какой-либо иной фигурой обычно высказывается взглядъ, что обѣ стороны торса слишкомъ хорошо обработаны, чтобы допустить съ нимъ рядомъ еще одну статую,—хотя Лаокоонъ, напр., съ боковъ обработанъ столь же тщательно, какъ и спереди. Но все-таки ни Маркантоніо, ни Піератти оправдать группировку торса со статуей р я д о м ъ с ъ н и м ъ не удалось. Если въ наше время реставрировать торсъ какъ часть группы, то придется очевидно реставрировать вторую статую или сзади—что вовсе не вѣроятно—или же спереди торса, причемъ слѣды прикосновенія къ торсу посторонняхъ тѣлъ, конечно, должны быть приняты во вниманіе. Такой слѣдъ, уже нами упомянутый, есть на лѣвомъ бедрѣ торса.—Можно сдѣлать еще одинъ выводъ изъ разсмотрѣнія привлеченныхъ нами группъ. Оправдано ли „сопостановленіе“ торса—и женской фигуры? Реставрація будетъ тогда лишь удачной, когда она будетъ отправляться отъ реально даннаго памятника художественной воли. Сильное напряженіе торса, скрытое въ немъ усиліе повидимому не объясняется группировкой его рядомъ съ его возлюбленной. Движеніе Марса на гравюрѣ Маркантоніо для насъ безпричинно, движеніе Геракла Піератти—непонятно. Современной реставраціи остается тогда лишь одинъ путь—сгруппировать торсъ съ мужчиной—и въ моментъ борьбы. Сюда же относится еще одно старое наблюденіе надъ торсомъ, извѣстное Винкельману. При всемъ напряженіи торса у него не показано жилъ и кровеносныхъ сосудовъ, какъ у Лаокоона. Конечно, проще всего это объяснить нежеланіемъ скульптора торса дать такія мелкія реа-

---

[55]) Опредѣляющими взгляды автора на проблему античнаго вліянія въ эпоху Ренессанса трудами являются книга В ё л ь ф л и н а („Классическое искусство“, особенно ч. II, гл. II., § 6). Юл. Л а н г е (см. прим. 12), В ѳ р и н г е р а („Formproblem der Gotik“, Münch. 1911, стр. 19 слл.).

листическія детали. Апполоній, сынъ Нестора, все же черпаетъ полной рукою изъ сакровищницъ искусства Фидія и Лисиппа. Можно однако дать и другое объясненіе, еще ближе опредѣляющее изображенный моментъ. Торсъ находился въ покоѣ. На него напали [56]). Его напряженіе спонтанно, а не продолжительно. Но конечно—путь, который прошло наше представленіе о торсѣ — начиная съ „просвѣтленнаго Геракла" до мотива, изложеннаго здѣсь нѣсколько головокружителенъ. Хотя такъ ли неожиданно представленіе о торсѣ въ мгновеніе борьбы? аптичное „Барокко", къ которому принадлежитъ торсъ, развѣ не этой, всегда латентной, волей къ борьбѣ такъ пришлось по духу Микель-Анджело и его времени?

И развѣ не въ этомъ же лежитъ то главное очарованіе Барокко, которое мало-по-малу дѣлаетъ его любимымъ стилемъ смутной и мятущейся нашей современности?

А. А. Сидоровъ.

[56]) Подобнаго рода реконструкцію предлагаетъ проф. Вл. К. Мальмбергъ (Съѣздъ историковъ искусства и археологовъ въ Римѣ, 1912).

ВЕНЕЦІАНИЗМЫ МОСКОВСКАГО АРХАНГЕЛЬСКАГО СОБОРА.

Обыкновенно, Архангельскій соборъ принято считать наиболѣе итальянскимъ изъ всѣхъ соборовъ Московскаго Кремля. Однако, если мы сравнимъ Архангельскій соборъ съ Успенскимъ, то окажется, что въ отношеніи основныхъ элементовъ архитектуры, пространственной формы и массъ, Архангельскій соборъ менѣе проникнутъ духомъ Италіи, чѣмъ Успенскій. Дѣйствительно, пространственная форма Архангельскаго собора, не просторная и уходящая въ высоту, близко подходитъ къ пространственной формѣ, характеризующей древне-русскую церковь, а сравнительно тяжелыя массы столбовъ и стѣнъ подтверждаютъ эту близость. Съ другой стороны въ отношеніи обработки плоскостей, главнымъ образомъ снаружи, Архангельскій соборъ особенно ярко обнаруживаетъ работу итальянскихъ зодчихъ. Внѣшняя обработка стѣнъ и доставила ему славу самаго итальянскаго среди Кремлевскихъ соборовъ[1]). (См. т. III, рис. I).

Въ обработкѣ плоскостей Архангельскаго собора прежде всего является характернымъ то, что стѣна раздѣлена по горизонтали тянущимся вокругъ всего зданія поясомъ[2]). Горностаевъ хочетъ видѣть въ этомъ итальянскомъ поясѣ отголосокъ поясовъ изъ колоннокъ, дѣлившихъ (чисто-декоративно) стѣнныя глади древне-русскихъ хра-

[1]) Я не считаю нужнымъ останавливаться здѣсь на теоріи, выставленной В. Прохоровымъ и поддерживаемой М. Красовскимъ, о позднѣйшемъ происхожденіи внѣшней отдѣлки Архангельскаго собора. Теорія эта имѣетъ для своего подтвержденія слишкомъ мало доказательствъ и защитники ея находятся среди изслѣдователей въ слишкомъ краснорѣчивомъ меньшинствѣ. Укажу лишь на то обстоятельство, что формальная сторона этой отдѣлки опредѣленно указываетъ на время своего происхожденія, ограничивая его краткимъ періодомъ; возникнувъ въ позднѣйшее время, декорація Архангельскаго собора являлась бы несообразнымъ анахронизмомъ. См. Мих. Красовскій: Очеркъ исторіи Моск. періода др.-русскаго церковнаго зодчества. М. 1911, стр. 75 и слѣд.

[2]) Ѳ. Ѳ. Горностаевъ замѣчаетъ, что этотъ поясъ видимо „былъ вначалѣ полный антаблементъ, отъ котораго уцѣлѣлъ полностью лишь архитравъ. Къ этому поясу былъ когда-то прикрѣпленъ желѣзный зонтъ—навѣсъ". („Путеводитель по Москвѣ, изданный Московскимъ Архитектурнымъ Об-омъ для членовъ V съѣзда зодчихъ въ Москвѣ. М. 1913, стр. XXXVI).

мовъ. Однако, мнѣ кажется, что Алевизо не могъ воспринять декоративнаго пояса Успенскаго собора, который онъ видѣлъ, какъ имѣющимъ какой-нибудь конструктивный смыслъ. Между тѣмъ поясъ, протянутый Алевизомъ по стѣнамъ Архангельскаго собора, имѣетъ явно конструктивную видимость и его появленіе вытекаетъ непосредственно изъ самаго принципа обработки стѣны при помощи ея горизонтальнаго дѣленія, а такой принципъ былъ чисто итальянскимъ, и врядъ ли нужно прибѣгать для его оправданія къ какому бы то ни было вліянію русской стѣнной декораціи.

Этимъ антаблементомъ-поясомъ стѣна оказалась разбитой на двѣ части, изъ коихъ нижняя нѣсколько шире верхней. Основаніе зданія составляетъ высокій цоколь. На выступающихъ частяхъ цоколя возвышаются пилястры, поддерживающія карнизъ. Пилястры поставлены по конструктивнымъ линіямъ. Въ зависимости отъ этого дѣленіе стѣны неравномѣрно. Второе дѣленіе (отъ востока) шире остальныхъ, такъ какъ отвѣчаетъ болѣе широкому центральному пролету внутри.

Самымъ узкимъ дѣленіемъ является крайнее съ запада, т. к. отвѣчаетъ узкому пространству между двумя западными стѣнами. Между пилястрами, вершиной своей касаясь карниза, проходятъ арки, опирающіяся на невысокія профильныя пилястры, примыкающія къ главнымъ пилястрамъ. Одна лишь арка болѣе узкаго западнаго дѣленія доходитъ до карниза. Дѣленіе верхней части стѣны, естественно, проходитъ по тѣмъ же основнымъ линіямъ. Нижнія пилястры находятъ себѣ продолженіе въ пилястрахъ же, опирающихся на верхній карнизъ срединнаго антаблемента. Онѣ поддерживаютъ второй, главный антаблементъ, вѣнчающій все зданіе. Между пилястрами верхней части арокъ нѣтъ. Пустыя плоскости съ окнами заполнены филенками, слегка углубленными. Надъ вѣнчающимъ антаблементомъ возвышаются декоративныя полукружія, замѣнившія собою древне-русскія закомары. Западный, главный фасадъ раздѣленъ аналогично. Центральное его дѣленіе значительно ниже боковыхъ. Верхняя его часть заполнена обширнымъ итальянскимъ окномъ, арка нижней части вынута, образуя входной порталъ. Въ дѣленіи стѣны по горизонтали заключается вся красота и вся нелогичность обработки стѣнъ Архангельскаго собора. Опредѣленное дѣленіе стѣны по горизонтали обязательно требуетъ какой-нибудь конструктивной линіи, которой оно могло бы отвѣчать; другими словами горизонтальное дѣленіе антаблементомъ требуетъ и дѣленія зданія на этажи. Только раздѣленіе этажей можетъ оправдать подобную разбивку стѣнъ. Такимъ образомъ со стороны внѣшности Архангельскій соборъ представляетъ изъ себя зданіе двухъ-этажное, между тѣмъ, какъ на самомъ дѣлѣ является зданіемъ одноэтажнымъ, что подчеркнуто и всей внутренней обработкой. Обработка стѣнъ собора вполнѣ типична для многоэтажныхъ построекъ итальянскаго Возрожденія. Дѣйствительно, всѣ аналогіи такой обработки находимъ мы въ многоэтажныхъ свѣтскихъ итальянскихъ постройкахъ. Однако можно

болѣе цѣнныя аналогіи найти въ *церковной* архитектурѣ Италіи, но не въ типическихъ ея произведеніяхъ, а въ нѣкоторыхъ зданіяхъ, представляющихъ любопытныя и исключительныя особенности: я имѣю въ виду однонефныя церкви, особенно въ Венеціи. Одноэтажныя однонефныя церкви типа San Francesco въ Римини, не могутъ быть сравнены съ Архангельскимъ соборомъ; для сравненія пригодны лишь церкви одноэтажныя, но съ „двухъэтажной" внѣшней обработкой; такія церкви мы имѣемъ въ лицѣ двухъ знаменитыхъ венеціанскихъ храмовъ: San Giorgio die Greci (поздній примѣръ; построилъ Sansovino въ 1550 году) и въ жемчужинѣ церквей Венеціи, Santa Maria de'Miracoli (архитекторъ P. Lombardi съ сыновьями, 1480 г.). S-ta Maria de'Miracoli (см. т. III рис. II) представляетъ изъ себя однонефную постройку съ коробовымъ сводомъ, дающимъ на фасадѣ большое полукружіе. Внутри церковь имѣетъ особое устройство: алтарная часть находится на возвышеніи, къ которому ведутъ четырнадцать ступеней. Надъ алтарною частью храма возвышается куполъ. Фасады этой своеобразной постройки раздѣлены горизонтально, подобно фасадамъ Архангельскаго собора, на двѣ части при помощи сплошного антаблемента, прерываемаго лишь полукруглымъ фронтономъ входа. Все зданіе увѣнчано также общимъ антаблементомъ. По вертикалямъ фасады раздѣлены тоже пилястрами. Въ верхнемъ ряду на пилястрахъ покоятся арки, въ нижнемъ—антаблементъ. Пилястры нижняго ряда покоятся на высокомъ цоколѣ. Обработка стѣнъ Святой Маріи Чудесъ—обратная Архангельскому собору, гдѣ арки проходятъ въ нижнемъ ряду. Верхняя часть S-tae Mariae шире нижней, т.-е. тоже обратно Архангельскому собору. Для насъ существенно то, что Lombardi въ своемъ произведеніи допустилъ обработку фасадовъ, какъ у двухъэтажнаго зданія, между тѣмъ какъ зданіе одноэтажное, т.-е. допустилъ, подобно Алевизу, архитектурную несообразность въ угоду чисто декоративному эффекту. Правда, обработка S-ta Maria можетъ быть отчасти оправдана тѣмъ, что внутри стѣны имѣютъ карнизъ, проходящій на высотѣ антаблемента, дѣлящаго фасады, и такимъ образомъ вся нижняя часть, къ тому же почти лишенная оконъ, можетъ быть воспринята, какъ чрезвычайно обширный постаментъ. Подобную же обработку при помощи антаблемента имѣетъ и S. Giorgio die Greci, гдѣ нижняя часть уже никакъ за постаментъ принята быть не можетъ, т. к. обработана окнами, какъ нижній этажъ зданія. Такимъ образомъ, въ венеціанскихъ церквахъ мы находимъ оправданіе той декораціи стѣнъ, какую Алевизо придалъ Московскому Архангельскому собору; съ другой стороны гражданское зодчество Италіи Возрожденія даетъ намъ также требуемыя аналогіи обработки стѣнныхъ плоскостей. Внутри Архангельскій соборъ тоже обработанъ пилястрами [1]). Отвѣчая внутреннимъ столбамъ,

[1]) Въ обработкѣ Архангельскаго собора Алевизо проявилъ исключительную любовь къ пилястрамъ, украсивъ ими какъ снаружи, такъ и изнутри стѣны

на стѣнахъ возвышаются пилястры, покоящіяся на пьедесталахъ, равно какъ и столбы. Эта логическая разбивка внутреннихъ плоскостей стѣнъ имѣетъ вполнѣ итальянскій характеръ, хотя сами пилястры не имѣютъ капителей, а лишь расширеніе и загибъ впередъ. Ихъ слабый выступъ сближаетъ эти пилястры съ плоскими древне-русскими лопатками. Пилястры доходятъ до самыхъ сводовъ: это подчеркиваетъ, какъ я уже говорилъ, что внутренность храма обработана, какъ у одноэтажнаго зданія. Обработка фасадовъ и стѣнъ внутри—самое яркое проявленіе итальянизма въ Архангельскомъ соборѣ. Надобно еще имѣть въ виду, что современный видъ собора не отвѣчаетъ первоначальному. Павлиновъ[1]) утверждаетъ, будто снятіе штукатурки показало, что соборъ такой, какимъ его создалъ Алевизо, былъ не бѣлый, а двухцвѣтный: стѣны были изъ натуральнаго кирпича, пилястры, карнизы и проч.—бѣлокаменные. Такая двухцвѣтная обработка вполнѣ въ духѣ Италіи, художники которой всегда склонны были къ полихроміи.

Аналогія въ обработкѣ фасадовъ Архангельскаго собора и церквей Венеціи врядъ ли имѣетъ случайный характеръ. Изслѣдованіе отдѣльныхъ формъ, отдѣльныхъ деталей покажетъ намъ вообще, что искусство Венеціи цвѣтетъ на стѣнахъ Московскаго собора.

Сравнимъ болѣе детально обработку стѣнъ Архангельскаго собора съ таковой S-ta Maria de'Miracoli. Пилястры верхняго ряда Архангельскаго собора поддерживаютъ своими капителями выступы вѣнчающаго антаблемента. Этотъ пріемъ кажется цѣликомъ перенесеннымъ съ знаменитой венеціанской церкви (см. пилястры нижняго ряда, а также пилястры, поддерживающія арку, ведущую въ алтарь). Эта аналогія еще усиливается сравненіемъ сходныхъ цоколей и антаблемента (обоихъ въ Архангельскомъ соборѣ и срединнаго въ S-ta Maria). Капители пилястръ Архангельскаго собора (см. т. III рис. III) вышли изъ коринѳской капители. Нечего говорить о томъ, какъ распространена была въ итальянской архитектурѣ именно коринѳская пилястра; но справедливое желаніе найти полное сходство по рисунку находитъ удовлетвореніе въ сравненіи капителей Архангельскаго собора съ капителями той же S-ta Maria и, какъ увидимъ, другихъ зданій Венеціи. На обоихъ зданіяхъ капитель представляетъ изъ себя слѣдующее: отъ основанія ея идутъ,

---

собора. Эта любовь вполнѣ естественна у итальянца II-ой половины quattrocento. Наряду съ колонной итальянскіе архитекторы съ живѣйшею любовью относились къ пилястрамъ, которыя для нихъ были прежде всего выраженіемъ на плоскости колоннъ. Пилястры съ самаго начала quattrocento завоевываютъ себѣ широкое примѣненіе въ строительствѣ, главнымъ образомъ во Флоренціи. Брунеллески одинъ изъ первыхъ широко пользовался пилястрами (Capella Pazzi, сакристія San Lorenzo) и Лоренцо Гиберти, скульптуя „райскія“ двери, съ увлеченіемъ украшалъ непостижимо вытянутыми коринѳскими пилистрами круглую галлерею около фараонова дворца.

[1]) Ист. русской архитектуры. М. 1894, стр. 186.

расходясь изъ центра, два аканѳовыхъ листа. Они облекаютъ углы капители и изъ нихъ выходятъ завитки небольшихъ овальныхъ волютъ. Середину капители занимаетъ цвѣтущая вѣтвь или букетъ. Верхнюю часть капители составляетъ карнизъ. Въ центрѣ карниза—замокъ. Пропорціи капителей болѣе широкія, нежели высокія. Какъ я уже сказалъ, капители Архангельскаго собора принадлежатъ къ распространенному типу итальянскихъ капителей, но особенно близкое сходство даютъ широкія, приземистыя капители Венеціи и примѣры этого убѣдительнѣйшаго сходства такъ обильны, что невольно заставляютъ задумываться надъ собой. На ряду съ капителями Св. Маріи Чудесъ, большое сходство являютъ капители портала въ переднемъ дворѣ Scuola di San Giovanni Evangelista. Scuola di San Giovanni относится ко времени Lombardi, а порталъ къ 1481 году точно. (См. т. IV рис. I).

Не менѣе опредѣленныя аналогіи даетъ намъ и дворецъ Дожей. На восточной сторонѣ двора стѣна дворца раздѣлена на три этажа и два верхніе всѣ расчленены пилястрами. Капители Palazzo Ducale (см. т. III рис. IV) представляютъ необыкновенное разнообразіе. Но всѣ онѣ сходятся въ томъ, что прототипомъ ихъ была капитель коринѳская. Въ концѣ-концовъ варіаціи этихъ капителей не такъ значительны: иногда волюты не слѣдуютъ линіи аканѳоваго листа и кончаются малыми волютами приблизительно посерединѣ капители; иногда изъ ихъ соединенія выходитъ вѣтвь несимметрическая, а иногда и совсѣмъ другой мотивъ, напримѣръ, крылатая головка и т. п. Эти варіаціи не нарушаютъ общаго типа капителей на восточной сторонѣ дворца Дожей. Есть между ними и такія, которыя вполнѣ совпадаютъ съ капителями Архангельскаго собора; отличіе лишь въ замочкѣ, отсутствующемъ на капителяхъ дворца Дожей. Такимъ образомъ, мы видимъ, что во дворцѣ Дожей, зданіи столь типическомъ для архитектуры Венеціи, типъ капители тотъ же, что на Архангельскомъ соборѣ. Эта часть Palazzo Ducale была построена между 1505—1550 гг. и въ работахъ принималъ участіе авторъ Святой Маріи Чудесъ P. Lombardi. Другой не менѣе характерный примѣръ даетъ намъ одно изъ знаменитѣйшихъ свѣтскихъ зданій Венеціи, Scuola di San Marco. (См. т. IV, рис. III). Къ этому зданію намъ еще придется вернуться, пока же замѣтимъ, что капители колоннъ совсѣмъ одного типа съ капителями Palazzo Ducale и Архангельскаго собора. Фасадъ Scuola di San Marco построенъ въ 1485—1495 гг. архитекторомъ Moro Coducci, причемъ его ближайшимъ сотрудникомъ былъ Pietro Lombardi съ сыновьями Антоніемъ и Тулліемъ. Болѣе позднія капители дворцовъ и церквей Венеціи не даютъ намъ такихъ убѣдительныхъ совпаденій, и мы должны признать, что капители Московскаго собора принадлежатъ къ общему типу, выработанному венеціанскимъ искусствомъ въ опредѣленный періодъ времени, въ концѣ XV и самомъ началѣ XVI вѣка. Сами пилястры, украшающія Архангельскій соборъ, имѣютъ характерную особенность въ видѣ прямоуголь-

наго углубленія [1]). Такой пріемъ пришелъ тоже изъ Венеціи. На Scuola di San Marco пилястры верхняго ряда канелированы. Пилястры нижняго ряда имѣютъ ширинку, но прерываемую посрединѣ декоративнымъ кругомъ. Также съ ширинками и пилястры на восточной дворовой сторонѣ дворца Дожей. Пилястры съ ширинками вообще чрезвычайно распространены въ венеціанскомъ зодчествѣ конца XV вѣка, и примѣровъ можно указать множество (см. еще гробницы дожа Andrea Vendramin (Lombardi) и гробницу дожа Niccolò Tron (Rizzo), гдѣ ширинки пилястръ заполнены орнаментомъ). Такимъ образомъ весь характеръ пилястры Архангельскаго собора приводитъ насъ къ тому же періоду венеціанскаго зодчества, ко времени дѣятельности Pietro Lombardi и Antonio Rizzo. Въ Архангельскомъ соборѣ не только пилястры, но и пустыя плоскости между ними украшены ширинками. Подобное украшеніе стѣны вообще характерно для венеціанской архитектуры. Между тѣмъ, какъ болѣе строгое зодчество Флоренціи и Рима охотно пользовались обширными незаполненными плоскостями, зодчіе Венеціи старались придать стѣнѣ наивозможнѣйшую пышность и роскошь и для этого прибѣгали къ усиленной орнаментаціи, полихроміи и, наконецъ, обработкѣ при помощи ширинокъ. Такое отношеніе къ стѣнной плоскости вообще типично для всего искусства Венеціи, города, ненасытнаго по отношенію къ роскоши и внѣшней красотѣ. Какъ на характерный и для насъ весьма существенный образецъ этой обработки, укажу на дворъ Palazzo Ducale (см. т. III, рис. IV), и особенно на лѣстницу Гигантовъ. Лѣстница и цоколь ея весь украшенъ прямоугольными углубленіями, во всемъ подобными ширинкамъ Архангельскаго собора. Также и пустыя пространства между окнами третьяго этажа дворца на восточной сторонѣ двора заполнены двойными ширинками съ богатымъ орнаментомъ. Столь же типична эта обработка и на той части зданія, въ какую упирается лѣстница Гигантовъ, построенная около 1440 года архитекторами Giovanni и Bartolommeo Buon.

Стѣны Архангельскаго собора покоятся на высокомъ итальянскомъ цоколѣ еще готическаго происхожденія. Цоколь этотъ носитъ также явный отпечатокъ Венеціи. Однако тѣ постройки, на которыя мы ссылались, не даютъ намъ образца подобнаго цоколя, украшеннаго также ширинками, кромѣ дворца Дожей. Подобный цоколь находимъ, напримѣръ, въ одномъ тоже чрезвычайно для Венеціи типичномъ зданіи, Scuola di San Rocco. Это роскошное произведеніе относится къ первой половинѣ XVI вѣка; начато постройкой въ 1517 году по проекту Bartolommeo Buon; продолжали его Santo Lombardo и Scarpagnino.

Всѣ, писавшіе объ Архангельскомъ соборѣ, обращаютъ вниманіе на то, что Алевизо изъ русскихъ закомаръ сдѣлалъ чисто декоративный элементъ. Слѣдуетъ дать себѣ отчетъ, какимъ образомъ могъ зод-

---

[1]) Эти углубленія въ дальнѣйшемъ изложеніи буду называть „ширинками".

чій итальянецъ отречься отъ конструктивности древне-русской закомары и почему именно Алевизо могъ это сдѣлать? Въ данномъ вопросѣ намъ окажатъ существенную помощь уже однажды взятый нами путь, направляющій изслѣдованіе наше въ сторону Венеціи. Благодаря тому, что Алевизо прибѣгъ къ чисто венеціанской обработкѣ стѣнъ, вѣнчая ихъ сплошнымъ антаблементомъ, закомары оказались отрѣзанными, и главная конструктивная линія, хотя бы и ложно, перемѣстилась съ архивольтомъ закомаръ на линію вѣнчающаго антаблемента. Этимъ самымъ закомары потеряли всякую конструктивность. Какъ въ древне-русскихъ храмахъ, такъ и въ Успенскомъ соборѣ Аристотеля, закомары являются внѣшнимъ выраженіемъ сводовъ, въ Архангельскомъ онѣ играютъ роль чисто декоративныхъ прибавокъ къ верху зданія, обработаннаго какъ двухъэтажное. Въ Венеціи первый образецъ круглыхъ закомаръ, заключенныхъ однако въ готическую оправу, даетъ соборъ Святого Марка. Византійскимъ соборомъ Св. Марка санкціонирована для Венеціи форма полукруга наверху стѣны, форма древне-русской закомары. Въ иныхъ случаяхъ круглая закомара въ Венеціи—вполнѣ конструктивна. Церковь S-ta Maria de'Miracoli даетъ тому образецъ. Однонефный храмъ покрытъ коробовымъ сводомъ. Коробовый сводъ находитъ свое чисто конструктивное выраженіе въ фасадной закомарѣ. Однако, имѣя конструктивное значеніе, закомара воспринимается декоративно; подобно Алевизо, и Ломбарди отмежевалъ закомару полнымъ антаблементомъ. Подобную же конструктивную закомару имѣемъ мы и въ церкви San Zaccaria, (см. т. IV, рис. II), строившейся подъ руководствомъ Antonio di Marco Gambello, начиная съ 1458 г.; ему наслѣдовалъ Moro Coducci, одинъ изъ создателей Scuola di San Marco. Закончена была церковь около 1515 г. И здѣсь антаблементъ отрѣзаетъ закомару, придавая ей характеръ декоративный. Однако, въ другомъ храмѣ, построенномъ также Moro Coducci, San Michele di Murano, закомара теряетъ не только свою внѣшнюю, но и внутреннюю конструктивность. Церковь Св. Михаила покрыта плоско, кровля ея двухскатная, и фасадное полукружіе имѣетъ уже чисто декоративное значеніе. Этотъ примѣръ намъ ясно показываетъ, насколько внѣшне относились венеціанскіе архитектора къ закомарѣ: одинъ и тотъ же строитель выводитъ закомару, обусловленную коробовымъ сводомъ (S. Zaccaria), и онъ же допускаетъ закомару, лишенную всякаго конструктивнаго происхожденія (S. Michele). Если въ первомъ случаѣ появленіе фасаднаго полукружія объясняется конструкціей, а во второмъ своего рода традиціоннымъ пріемомъ, то мы въ Венеціи же находимъ примѣръ закомаръ, лишенныхъ всякаго конструктивнаго и даже традиціоннаго генезиса: я разумѣю уже давшую намъ много матеріала Scuola di San Marco. На фасадѣ этого зданія возвышаются шесть полукружій. Этотъ примѣръ особенно важенъ потому, что на церквахъ мы видѣли всегда по одному полукружію, отвѣчающему нефу. На Scuola di San Marco мы видимъ цѣлый рядъ полукружій, расположен-

ныхъ идентично съ русскими закомарами. Теперь намъ становится совершенно ясно, какимъ образомъ Алевизо подошелъ къ русской закомарѣ. Имѣя въ мысляхъ Святую Марію Чудесъ, Св. Михаила въ Мурано, Св. Захарію, Алевизо не смутился передъ задачей лишить всякой внѣшней конструктивности закомары Архангельскаго собора. Типическая венеціанская обработка стѣны позволяла ему это. Съ другой стороны, примѣръ школы Св. Марка оправдывалъ въ сознаніи возможность цѣлаго ряда полукружій, и притомъ (что особенно существенно) различной величины. Сторонники теоріи, что западная стѣна Архангельскаго собора была построена позднѣе, находили одно изъ подтвержденій своей теоріи въ неодинаковости закомаръ собора (крайняя западная значительно меньше другихъ); но краснорѣчивый примѣръ школы Св. Марка подрываетъ этотъ аргументъ, показывая намъ на одномъ зданіи закомары трехъ разныхъ радіусовъ, причемъ крайняя слѣва меньше крайней справа, подобно тому, какъ на сѣверномъ фасадѣ Архангельскаго собора. Только венеціанское искусство конца XV вѣка можетъ съ очевидностью уяснить намъ, почему Алевизо именно такъ обработалъ закомары Московскаго храма, между тѣмъ какъ болонецъ Фіоравенти не допустилъ этого пріема. Алевизо вообще меньше считался съ традиціями русскаго строительства. Теперь остается найти сходство въ обработкѣ самихъ закомаръ, чтобы аналогіи съ Венеціей сдѣлались еще убѣдительнѣе. Первая общая черта закомаръ Архангельскаго собора и венеціанскихъ та, что онѣ представляютъ изъ себя углубленіе и обрамленіе. Обрамленіе состоитъ изъ тонкихъ полукруглыхъ тягъ. Закомары Архангельскаго собора имѣютъ въ своихъ углубленіяхъ скульптурныя раковины, самый неожиданный иноземный эффектъ, который долженъ былъ особенно поразить московскихъ людей. Говорить о томъ, какъ раковина, мотивъ, заимствованный изъ классической древности, былъ распространенъ въ эпоху Возрожденія, было бы совершенно излишнимъ. Важно то, что Венеція, какъ мы видѣли, наиболѣе связанная съ Архангельскимъ соборомъ, проявляла къ конхѣ особую любовь. Что касается закомаръ, то ни на одномъ храмѣ Венеціи мы не встрѣчаемъ ихъ заполненія цѣльными конхами [1]). Но элементъ раковины присутствуетъ въ этихъ „закомарахъ": тотчасъ за профилированнымъ архивольтомъ начинался край раковины, которая не исполнялась цѣликомъ, а замѣнялась просто кругомъ, изъ-за котораго выглядывали ея рубчатые края (S. Zaccaria, Sc. di S. Marco, кромѣ главной, S. Michele di Murano). Что же касается до цѣльной конхи, то этотъ мотивъ встрѣчается въ Венеціи, также какъ и въ другихъ областяхъ Италіи, главнымъ образомъ, какъ украшеніе нишъ. На фонѣ раковинъ стоятъ фигуры Адама и Евы на Palazzo Ducale (на сторонѣ Porta della Carta, со двора), фигуры на Palazzo Gozzi, статуи

[1]) Подобный этому пріемъ, между прочимъ, встрѣчается на соборѣ г. Лукки.

на гробницѣ Niccolò Tron въ церкви S. Giovanni e Paolo [1]), и т. д., и т. д. Такимъ образомъ, появленіе элемента конхи въ закомарахъ Архангельскаго собора болѣе чѣмъ естественно. Но Алевизо вмѣсто одного края раковины помѣстилъ въ закомары цѣлую раковину подобно тому, какъ это дѣлалось въ нишахъ. Сходство между закомарами Архангельскаго собора и венеціанскими не ограничивается архивольтомъ и элементами конхи, но еще усиливается тѣми украшеніями, которыя мы видимъ надъ закомарами Московскаго собора, въ видѣ пальметокъ съ розеткой. То же самое до полнаго совпаденія, видимъ мы и на фасадныхъ полукружіяхъ венеціанскихъ зданій (S. Zaccaria, Scuola di S. Marco, S. Michele di Murano, ворота Scuola di S. Giovanni Evangelista). Нынѣ Архангельскій соборъ крытъ пофронтонно. Само собою разумѣется, что такое перекрытіе не первоначальное. Пальметки, укращающія закомары собора, теперь, слѣдовательно, заложены кирпичемъ и какъ будто вкраплены въ кирпичную плоскость. Имѣя въ виду венеціанскіе образцы подобныхъ „закомаръ", мы уже не будемъ сомнѣваться въ невозможности для Архангельскаго собора пофронтоннаго перекрытія и согласимся съ реставраціей, предлагаемой академикомъ Павлиновымъ, не приводящимъ, однако, аналогій и ни разу вообще не обмолвившимся о венеціанскомъ вліяніи на Архангельскій соборъ. Указанными чертами еще не исчерпываются венеціанизмы Архангельскаго собора. Въ одной сравнительно незначительной детали мы усматриваемъ одно изъ яркихъ доказательствъ именно венеціанскаго вліянія: я имѣю въ виду украшеніе центральной закомары западнаго фасада. Оно состоитъ изъ четырехъ глазъ— круглыхъ окошекъ. Одно изъ нихъ имѣетъ орнаментъ въ видѣ края раковины. Украшеніе въ видѣ окошекъ-глазъ расположено такъ: одно окно въ центрѣ, одно надъ нимъ и два по бокамъ. Такое украшеніе въ высокой степени знаменательно. Именно въ Венеціи украшеніе въ видѣ круга или круглаго окна достигло необыкновенной распространенности. Декоративный кругъ употреблялся въ самыхъ разнообразныхъ комбинаціяхъ. Можно, не преувеличивая, сказать, что это любимѣйшій орнаментъ ранняго венеціанскаго Возрожденія. Весь фасадъ восточной части зданія дворца Дожей въ изобиліи украшенъ кругами, кругами же оживлены стѣны изящнаго палаццо Даріо; въ Scuola di San Marco между окнами второго этажа помѣщены четыре круга; пять круговъ расположены на фасадѣ S. Michele di Murano; ими же украшены и стѣны Scuola di S. Rocco. Наконецъ, что особенно важно от-

---

[1]) Гробница дожа Niccolo Tron, сдѣланная Антоніо Риццо, какъ типическій образецъ ранняго Венеціанскаго Ренессанса, даетъ также много матеріала для сличенія съ Архангельскимъ соборомъ. Кромѣ конхъ и пилястръ къ характернымъ мотивамъ принадлежатъ: капители пилястръ, расположеніе арокъ между пилястрами (въ нижнемъ ряду), ширинки на цоколѣ, наконецъ, вѣнчающее полукружіе съ его отдѣлкой.

мѣтить, мы встрѣчаемъ круги въ такомъ же примѣненіи, какъ въ Архангельскомъ соборѣ. Первый примѣръ доставляетъ намъ San Zaccaria. Его фасадъ обильно украшенъ всѣми элементами, характерными для Архангельскаго собора: нижняя часть его заполнена ширинками, въ аркатурѣ второго этажа помѣщены раковины, вся стѣна расчленена пилястрами, наконецъ, центральное полукружіе съ характерными пальметками и части полукружій надъ боковыми нефами украшены кругами, по характеру своему близкими къ кругамъ Архангельскаго собора. Другой примѣръ даетъ намъ S-ta Maria de'Miracoli, зданіе тоже во всѣхъ отношеніяхъ близкое къ Архангельскому собору. Въ закомарѣ этого храма находятся шесть круговъ. Пять изъ нихъ, безъ орнаментированнаго обрамленія, расположены такъ же, какъ круги Московскаго собора. Декоративные круги имѣются также и на фасадахъ, и внутри церкви. Особая склонность венеціанцевъ къ кругамъ для декораціи стѣнъ находитъ себѣ объясненіе въ общей склонности венеціанскихъ художниковъ къ красочности. Кругъ, сдѣланный изъ другого матеріала, чѣмъ стѣна, изъ мрамора иного цвѣта, былъ благодарнымъ мотивомъ полихромной обработки зданій. Но если мы вспомнимъ, что и Архангельскій соборъ, по всей вѣроятности, былъ полихромный, во всякомъ случаѣ двухцвѣтный, то бѣлые круги на кирпичномъ фонѣ (кирпичъ замѣнилъ въ Москвѣ венеціанскій мраморъ) еще больше убѣдятъ насъ въ опредѣленномъ венеціанизмѣ нашего собора. Еще вполнѣ итальянскими высматриваютъ двери по бокамъ главнаго входа, имѣющія пилястры съ ширинками, заполненными рельефнымъ орнаментомъ (см. т. IV, рис. IV). Ихъ итальянскій характеръ не требуетъ доказательствъ. Во всей архитектурѣ сѣверной Италіи можно указать безчисленные примѣры подобныхъ порталовъ, воротъ, оконныхъ наличниковъ и т. д. Изъ памятниковъ Венеціи особенно близкіе примѣры даютъ намъ Scuola di San Marco (меньшая дверь) и особенно ворота двора Scuola di San Giovanni, гдѣ пилястры и украшенія архивольта живо напоминаютъ прелестные порталы боковыхъ дверей Архангельскаго собора. Венеціанскимъ вліяніемъ отмѣченъ также и чрезвычайно интересный главный порталъ Архангельскаго собора [1]).

Чтобы убѣдиться, насколько не случайны тѣ примѣры, на которые я опирался, сравнимъ сѣверный фасадъ Архангельскаго собора съ фасадомъ Scuola di San Marco. Если бы элементы, на какіе я указывалъ, встрѣчались бы въ отдѣльныхъ случаяхъ, на разныхъ зданіяхъ, разныхъ эпохъ, — это имѣло бы сравнительно мало убѣдительности. Scuola di San Marco даетъ намъ такой образецъ венеціанскаго искусства, гдѣ встрѣчаются всѣ итальянскіе мотивы Архангельскаго собора. Подобно Архангельскому собору, стѣна Scuola раздѣлена анта-

---

[1]) О порталѣ Архангельскаго собора слѣдуетъ говорить отдѣльно и лишь въ связи съ порталами Благовѣщенскаго собора и нѣкоторыми порталами Сѣверной Италіи.

блементомъ; другой антаблементъ вѣнчастъ все зданіе. Какъ нижняя, такъ и верхняя часть стѣны расчленена пилястрами. Пилястры нижняго ряда опираются на выступы цоколя и поддерживаютъ выступы антаблемента, на которыхъ въ свою очередь покоятся пилястры верхняго ряда, поддерживающія выступы верхняго антаблемента. Пилястры—съ ширинкой (въ нижнемъ ряду); капители того же рисунка, что на Московскомъ соборѣ; арки нижняго ряда Архангельскаго собора находятъ себѣ аналогію въ декорирующихъ аркахъ перспективныхъ рельефовъ, сдѣланныхъ Тулліемъ Ломбарди. Цоколь школы и постаменты колоннъ у входа украшены ширинками. Все зданіе увѣнчано „закомарами“ различной величины и сходной обработки съ закомарами московскими. Порталы близко напоминаютъ боковые западные входы Архангельскаго собора. Орнаментъ въ видѣ круглыхъ глазъ украшаетъ стѣны и, наконецъ, даже продолговатая форма оконъ близко подходитъ къ формѣ оконъ Архангельскаго собора, особенно если у послѣднихъ принять во вниманіе не очертаніе оконныхъ пролетовъ, а скошенныхъ краевъ. Въ общемъ обликъ Scuola di San Marco крайне похожъ на обликъ Архангельскаго собора. Сходство дѣлается особенно нагляднымъ, если упростить фасадъ Школы, уничтожить многія украшенія и оставить лишь элементы, общіе съ Московскимъ соборомъ; ему же слѣдуетъ вернуть его двухцвѣтную обработку и мысленно удалить главы. Тогда сходство дѣлается очевиднымъ и нужно признать, что сходство это не можетъ быть случайнымъ [1]). То, что Архангельскій соборъ, со стороны фасадовъ, выдержанъ въ стилѣ ранняго итальянскаго Возрожденія, давно было усмотрѣно и признано. Мнѣ кажется, что приведенныхъ примѣровъ и сравненій достаточно, чтобы опредѣленно утверждать, что обработка Архангельскаго собора есть именно венеціанская обработка, типическая въ своихъ формахъ. Дальнѣйшій выводъ подсказывается самъ собою. Мы видѣли, что всѣ тѣ образцы венеціанской архитектуры, съ которыми мы сравнивали Ар-

---

[1]) Слѣдуетъ оговориться, что тѣ элементы, какіе я разсматривалъ на Венеціанскихъ зданіяхъ, находили свое примѣненіе и въ искусствѣ другихъ городовъ сѣверной Италіи; къ этимъ элементамъ относится прежде всего система пилястры съ выступами цоколя и антаблемента. Также мы можемъ найти въ архитектурѣ Ломбардіи и Тоскани капители, сходныя съ разсмотрѣнными, хотя нѣсколько иныхъ пропорцій, и орнаменты въ видѣ круговъ, и пальметки съ розетками, и т. д. Но я потому опирался на эти мотивы, что Венеція дала имъ наибольшее распространеніе и наиболѣе ярко выразила ихъ. Съ этой точки зрѣнія они могутъ быть признаны *возможными* для всего ранняго Возрожденія, но *характеризующими* для Венеціи. Съ другой стороны въ Венеціи мы видимъ именно то ихъ примѣненіе, которое встрѣчаемъ на Архангельскомъ соборѣ. Своеобразное пользованіе этими мотивами уже является принадлежностью собственно Венеціанскаго зодчества, напримѣръ, „закомары“ съ ихъ характерной обработкой, расположеніе круговъ на полукружіяхъ, наконецъ, самая двухъэтажная обработка одноэтажныхъ зданій. Поэтому мы съ полнымъ правомъ можемъ говорить объ мотивахъ Архангельскаго собора, какъ, именно, о венеціанскихъ.

хангельскій соборъ, принадлежатъ къ одному и тому же типу зданій, къ одному періоду. Тѣ черты, какія мы признали венеціанскими, окажутся типическими не для всего искусства Венеціи, а лишь для одного, не слишкомъ продолжительнаго періода, конца XV и самаго начала XVI вѣковъ. Это былъ періодъ расцвѣта ранняго венеціанскаго Возрожденія, запечатлѣнный дѣятельностью цѣлой плеяды замѣчательныхъ архитекторовъ. Среди нихъ особенно выдаются имена Мого. Coducci, Antonio Rizzo и, наконецъ, Pietro Lombardi съ своими сыновьями и цѣлой школой. Pietro Lombardi оказывалъ особое вліяніе на архитектуру своей эпохи, и его имя примѣняется къ характеристикѣ его времени и стиля возникшихъ тогда, подъ его вліяніемъ, зданій. Такимъ образомъ мы можемъ опредѣленно установить, что Московскій Архангельскій соборъ обработанъ въ стилѣ венеціанской архитектуры конца XV вѣка и исполненъ въ такъ называемой „манерѣ Ломбарди". Родство съ Венеціей объясняетъ намъ и самый подходъ архитектора къ своей задачѣ. Если Аристотель, какъ зодчій, воспитанный на образцахъ строгой и солидной Болоньи, придалъ своему произведенію характеръ простой и вполнѣ конструктивный, Алевизо, работавшій въ традиціяхъ Венеціи, естественно могъ допустить неконструктивность, противорѣчіе между внутренностью и внѣшней обработкой своего собора. Все искусство Венеціи запечатлѣно стремленіемъ къ роскоши, но роскоши благородной, къ красотѣ пышной, гдѣ много красокъ, много золота, гдѣ особенно внѣшность радуетъ избалованный глазъ. Ради роскошной декораціи могли подчасъ быть забыты строгія требованія чистой архитектуры; венеціанскіе зодчіе, влюбленные въ чудесную декорацію своихъ дворцовъ и церквей, могли почитать за излишній педантизмъ сообразованіе съ правилами строго конструктивнаго зодчества. Если мы вспомнимъ общій видъ Canale Grande съ его обворожительной выставкой дворцовъ, то мы согласимся съ тѣмъ, что знаменитый каналъ есть одна геніальная декорація, къ которой можно всегда подойти съ вдохновеніемъ поэта и художника, но далеко не всегда со строгой критикой теоретика архитектуры. Алевизо показалъ себя истымъ венеціанцемъ по духу. Не сообразуясь ни съ традиціями русскаго церковнаго строительства, ни съ примѣромъ великаго Аристотеля, ни съ тѣмъ, наконецъ, что у него самого вся внутренность храма—вполнѣ русская, болѣе русская, чѣмъ у Фіоравенти,—Алевизо увлекся декораціей стѣнъ и перенесъ всю роскошь венеціанской красоты на вершину московскаго холма.

Намъ почти ничего неизвѣстно объ строителѣ Архангельскаго собора. Обычно, всѣ говорящіе о кремлевскихъ соборахъ, ограничиваются упоминаніемъ, что Архангельскій соборъ былъ возведенъ нѣкимъ Алевизомъ Новымъ изъ Милана. Бельтрами говоритъ [1]): „тогда... от-

---

[1]) Приведено у гр. Хрептовича-Бутенева: Сборникъ „Старая Москва", выпускъ II, стр. 49.

правились изъ Милана въ Россію три мастера. Алоизій изъ Каркано стѣнной мастеръ и инженеръ; кузнечный мастеръ Михаилъ Парпаіоне и pichapfede Бернардино изъ Боргоманеро". Бельтрами основывается на свидѣтельствѣ Карамзина. Однако, соотвѣтствующее мѣсто Карамсина не утверждаетъ, что эти три мастера прибыли изъ Милана. Привожу его: „Въ маѣ 1493 г. Великій Князь посылалъ въ Венецію и въ Миланъ грека Мануила Ангелова и Данила Мамырева за стѣнными и палатными мастерами. Въ 1494 г. они возвратились съ Алевизомъ, стѣннымъ мастеромъ, съ Петромъ пушечникомъ и съ другими художниками" [1]). Такимъ образомъ у Карамзина нѣтъ указаній на то, что Алевизо пріѣхалъ именно изъ Милана. Съ другой стороны, формальный анализъ Архангельскаго собора показалъ намъ съ очевидностью, что его строитель былъ близокъ къ искусству Венеціи. Научные авторитеты въ одинъ голосъ говорятъ, что Архангельскій соборъ построенъ архитекторомъ Алевизо изъ Милана. Не имѣя данныхъ сомнѣваться въ миланскомъ происхожденіи Алевизо, мы все же позволимъ себѣ высказать предположеніе, что пріѣхалъ онъ въ Московію не изъ Милана, а изъ Венеціи; иначе не было бы объяснимымъ, какимъ образомъ онъ, миланецъ, могъ работать въ духѣ Венеціи и опредѣленно придерживаясь манеры Ломбардіи. Въ историческомъ свидѣтельствѣ есть указаніе на то, что русскіе послы отправились не только въ Миланъ, но и въ Венецію, причемъ въ Венеціи они были со спеціальной миссіей добыть архитекторовъ, а не проѣздомъ. Вполнѣ естественно предположить, что Алевизо именно въ это время работалъ въ Венеціи. Это былъ 1493-й годъ. Въ это время тѣ художники, о которыхъ мы упоминали, какъ о наиболѣе яркихъ представителяхъ конца XV вѣка, исполняли лучшія свои произведенія: Moro Coducci только что закончилъ свою работу по постройкѣ San Zaccaria, принявъ ее отъ скончавшагося въ 1481 году Antonio di Marco Gambello; еще не совсѣмъ была закончена тѣмъ же зодчимъ въ сотрудничествѣ съ семействомъ Ломбарди Scuola di San Marco (1485—1495 гг.), но Scuola di San Giovanni Evangelista уже имѣла свой изящный передній дворъ, сооруженный въ 1481 году. Также закончена была уже и церковь Св. Маріи Чудесъ (1480—1489 гг.); S. Michele di Murano еще нѣсколькими годами старше (начатъ постройкой въ 1469 г.). Итакъ мы видимъ, что лучшія и характернѣйшія постройки стиля Ломбардіи и близкихъ къ нему архитекторовъ были или уже достроены или достраивались ковремени пріѣзда московскихъ пословъ въ Венецію. Это лишь подтверждаетъ наше предположеніе, что такъ называемый Алевизо Новый работалъ среди плеяды венеціанскихъ архитекторовъ конца XV вѣка, вѣроятно, въ качествѣ помощника или ученика одного изъ крупныхъ зодчихъ, можетъ быть самого Lombardi, или въ качествѣ самостоятельнаго мастера. Повторяю, что связь Алевиза съ Венеціей врядъ ли

[1]) И. Г. Р. Прим. 104 къ VI тому.

можетъ быть подвергнута сомнѣнію, и есть полное вѣроятіе думать, что если розыски историковъ искусства направятся еще и еще именно въ архивы Венеціи, то этотъ городъ подаритъ изслѣдователей неожиданными находками, которыя освѣтятъ для насъ личность, а въ лучшемъ случаѣ, и дѣятельность строителя Архангельскаго собора. Во всякомъ случаѣ „Миланецъ Алевизъ Новый“, авторъ Архангельскаго собора, — для насъ личность еще темная съ исторической точки зрѣнія. Съ точки же зрѣнія искусства онъ, наоборотъ, является личностью очень опредѣленной и яркой — еще невѣдомый мастеръ, увѣнчавшій Московскій кремль съ безсмертнымъ городомъ Лагунъ.

С. В. Шервинскій.

Старки, 1915 г.

КЪ ВОПРОСУ ОБЪ ОБРАТНЫХЪ ИЗОБРАЖЕНІЯХЪ.

Наглядным примѣромъ обратнаго изображенія можетъ служить зеркальное отраженіе какого-либо предмета. Отсюда уже заранѣе вытекаетъ слѣдствіе, что обратное изображеніе есть не что иное, какъ зеркальное отраженіе. Очевидность такого отожествленія явствуетъ изъ слѣдующаго простого и доступнаго маленькаго опыта. Если мы возьмемъ открытку на тонкомъ просвѣчивающемъ картонѣ съ какимъ-нибудь видомъ города, снимкомъ картины, статуи, портрета и, помѣстивъ ее лицевою стороною къ свѣту, посмотримъ на свѣтъ со стороны оборотной, то убѣдимся, что получающееся видоизмѣненное изображеніе будетъ совершенно такимъ, какое окажется передъ нами, если мы лицевую, фигурную сторону открытаго письма поставимъ передъ зеркаломъ и станемъ разсматривать въ зеркалѣ получившееся отраженіе. Для большей убѣдительности опыта лучше, если выбираемые пейзажъ, уголокъ города, жанровая сцена, статуя и т. д. будутъ съ несимметрично показанными частями, напр., чтобы портретъ представленъ былъ не впрямь, а въ три четверти вправо или влѣво, въ профиль, чтобы пейзажъ взятъ былъ съ возвышенностью, деревьями на одной сторонѣ, статуя съ различнымъ положеніемъ рукъ, ногъ и т. д.

Зеркальное отображеніе будетъ точнымъ обратнымъ изображеніемъ безъ малѣйшаго измѣненія отображаемаго, оно, такъ сказать, механически воспроизводитъ поставленное передъ зеркаломъ, не внося отъ себя ничего добавочнаго, не говоря, конечно, о томъ, что единственное измѣненіе зеркала—обратное изображеніе, т. е. обращеніе праваго въ лѣвое и наоборотъ. Соединяя оба изображенія, зеркальное и обратное, въ одно понятіе „обратнаго“, можно все же для удобства считать ихъ двумя степенями обратныхъ изображеній, ибо, какъ увидимъ ниже, есть образцы извѣстной близости композиціи одного памятника искусства къ обратному построенію другого, примѣры значительнаго сходства и, наконецъ, такой тожественности, когда имѣется право сказать, что передъ нами почти точное обратное изображеніе. Поэтому понятіе „зеркальное отображеніе“ умѣстнѣе примѣнять въ случаяхъ неоспоримаго, механически добросовѣстнаго отраженія.

Оставимъ здѣсь, безъ разбора гравюры, гдѣ данъ неисчерпаемый источникъ умышленныхъ обратныхъ изображеній, упомянемъ только о томъ, что въ гравюрахъ съ портрета мѣняется до извѣстной степени выраженіе, особенно если человѣкъ одаренъ характерными чертами

лица [1]), примѣромъ чему служатъ, между прочимъ, гравюрные портреты имп. Максимиліана I (1453—1519 гг.), восходящіе къ первоначальному рисунку Дюрера (1471—1528 гг.) углемъ, но, какъ теперь полагаютъ, рѣзанные на деревѣ не имъ самимъ. [2])

Гравюра не можетъ быть причислена къ разряду механически-точныхъ обратныхъ изображеній; если граверъ, въ данномъ случаѣ Дюреръ, сознательно вноситъ въ гравюру тѣ или другія видоизмѣненія, то и при безусловномъ слѣдованіи предварительному наброску и вообще оригиналу гравюра покажетъ тѣ или другія отступленія, быть можетъ едва уловимыя, но говорящія за то, что гравюра, какъ дѣло рукъ человѣка, не въ состояніи уподобиться безукоризненной вѣрности отраженія, даваемаго зеркаломъ.

Вполнѣ естественно можно ожидать, что примѣненіе въ портретныхъ изображеніяхъ зеркала должно имѣть мѣсто при автопортретахъ. Несмотря на засвидѣтельствованный самимъ Дюреромъ фактъ пользованія зеркаломъ при раннемъ автопортретѣ, никто изъ изслѣдователей Дюрера не пошелъ дальше по пути изысканія, не являются ли всѣ его автопортреты зеркальными изображеніями. Заслуга выясненія, что всѣ автопортреты Дюрера писаны имъ съ зеркальнаго отраженія, т.-е. представляютъ собою обратныя изображенія, всецѣло принадлежитъ русской наукѣ художественной археологіи и искусствовѣдѣнія въ лицѣ профессора Императорскаго Московскаго Университета Вл. К. Мальмберга.

На исполненномъ серебрянымъ карандашомъ рисункѣ (Альбертина, Вѣна), изображающемъ Дюрера четырнадцатилѣтнимъ мальчикомъ, художникъ впослѣдствіи написалъ чернилами: „Это я изобразилъ себя въ 1484 году, смотрясь въ зеркало, когда я былъ еще мальчикомъ. Альбрехтъ Дюреръ“. [3])

Если мы обратимъ вниманіе на то, какъ поставлены глаза на всѣхъ автопортретахъ Дюрера, то усмотримъ, что глаза не соотвѣтственны,—одинъ (на портретѣ лѣвый) вездѣ написанъ нѣсколько выше другого. Что крайне важно, такое положеніе глазъ дано на первомъ автопортретѣ — рисункѣ, о которомъ, какъ было упомянуто, Дюреръ засвидѣтельствовалъ, что этотъ рисунокъ — зеркальное отображе-

---

[1]) Проф. Вл. К. Мальмбергъ, Портреты Дюрера, въ „Трудахъ Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ въ Петроградѣ, декабрь 1911—январь 1912“, т. I. стр. 83.

[2]) Тамъ же, стр. 83. Рисунокъ углемъ, исполненный Дюреромъ въ 1518 г. (Альбертина, Вѣна), см. у Knackfuss, Dürer (въ серіи Künstler-Monographien), 11. Aufl., 1911, рис. 110; на табл. къ статьѣ проф. Мальмберга рис. 6; гравированный портретъ см. Knackfuss, рис. 111; у проф. Мальмберга, рис. 9.

[3]) Knackfuss, рис. 3; Портреты Дюрера, рис. 1.

ніе [4]); и разъ точно такая же постановка глазъ наблюдается и на остальныхъ автопортретахъ (особенно на мюнхенскомъ), то, думается, не можетъ возникнуть сомнѣнія, что и они показываютъ зеркальное отраженіе, иначе трудно было бы объяснить отмѣченную общую характерную черту, не говоря уже о томъ, что автопортретъ вообще невозможенъ безъ пользованія зеркаломъ. На табл. V, рис. 1 представленъ мюнхенскій автопортретъ Дюрера въ обратномъ видѣ: передъ нами дѣйствительный портретъ, и мы можемъ сказать, что у Дюрера правый глазъ поставленъ былъ, какъ это вообще встрѣчается часто, немного выше лѣваго; общее выраженіе лица стало правдивѣе и жизненнѣе.

Много убѣдительныхъ примѣровъ обратныхъ изображеній находимъ въ статьѣ проф. Вл. К. Мальмберга „Къ вопросу о типахъ на Чертомлыцкомъ налучѣ", печатаемой въ „Сборникѣ въ честь проф. М. К. Любавскаго". Рамки предлагаемой замѣтки не позволяютъ, къ сожалѣнію, болѣе или менѣе подробно воспользоваться доводами проф. Мальмберга.

Перейдемъ теперь къ дальнѣйшимъ образцамъ обратныхъ изображеній. Насколько они являются сознательно примѣненными, сказать очень трудно, если не невозможно, и только въ одномъ случаѣ мы въ правѣ положительно заявить, что такое-то изображеніе дѣйствительно завѣдомо обратное, въ другомъ,—что въ основѣ лежитъ хорошо изученный знаменитый оригиналъ.

Для выясненія композиціи интересной, стоявшей на аѳинскомъ акрополѣ [5]) группы Аѳины и силена Марсія, работы Мирона [6]), обыкновенно привлекаются, какъ извѣстно, кромѣ, конечно, статуи Марсія [7]) (мраморной статуи Латеранскаго музея въ Римѣ [8]) и бронзовой

[4]) И на автопортретѣ 1498 г. (Прадо) есть надпись Дюрера, что данный портретъ написанъ имъ съ себя въ возрастѣ 26-ти лѣтъ; о пользованіи зеркаломъ ничего не сказано. Быть можетъ, Дюреръ считалъ излишнимъ прибавлять объ этомъ, разъ онъ уже заявилъ, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ засвидѣтельствованнымъ автопортретомъ, возможнымъ, какъ таковой, только при помощи зеркала. Умолчаніе о зеркалѣ никакъ не означаетъ, что оно не было примѣнено.

[5]) Pausan. I. 24. 1=Overbeck, Die antiken Schriftquellen, № 533 f.

[6]) Plin. N. H. XXXIV. 57=Overbeck. Die ant. Schriftquellen, № 533.

[7]) Въ мраморной статуѣ силена, найденной на Эсквилинѣ въ 1823 году, Марсій Мирона впервые былъ узнанъ въ 1858 г. Брунномъ (H. Brunn, II Marsia di Mirone, въ Annali dell' Instituto, 1858 г., стр. 374—383; статья перепечатана была затѣмъ въ Brunn's „Kleine Schriften", 2. Band, 1905 г., стр. 308—314). Тенерани, реставровавшій статую, понялъ ее, какъ пляшущаго силена, почему представилъ его съ кроталами въ рукахъ. До нѣкоторой степени Тенерани былъ правъ, ибо поза латеранской статуи находитъ параллели въ пляшущихъ фигурахъ (см. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl., I, B., Leipzig, 1893, стр. 300, прим. 212; H. Bulle, Der schoene Mensch im Altertum. 2. Aufl., 1912 г., стр. 184, и рис. 41, гдѣ мы видимъ плясуна (этрусская статуетка берлинскаго музея) съ кроталами въ позѣ, весьма близкой къ позѣ латеранскаго Марсія).

[8]) Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, табл. 208.

статуетки Британскаго музея [9]) и Аѳины [10]), слѣдующіе античные памятники, на которыхъ въ томъ или другомъ отраженіи дошло изображеніе упомянутой группы: а) рисунокъ на аттической краснофигурной энохоѣ 2-ой половины V ст. до Р. Хр. (Берлинъ) [11]); б) не совсѣмъ законченный рельефъ вазы изъ пентелійскаго мрамора (изъ собр. Finlay [12]), долгое время считавшійся утерянным (Аѳины, Центральный музей) [13]), и в) аѳинскія мѣдныя монеты эпохъ императоровъ Адріана (117—138 гг.) и Гордіана (238—244 гг.) [14]). На вазовомъ рисункѣ и на монетахъ, кромѣ одной [15]), мы видимъ налѣво Аѳину, направо Мар-

---

[9]) Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik. I⁴, рис. 73 в; Ernest A. Gardner, Six Greek Sculptors, 1911 г., табл. XIV.

[10]) Типъ Аѳины изъ группы съ Марсіемъ признанъ былъ въ цѣломъ рядѣ произведеній античной круглой пластики. Зауеръ (B. Sauer, Die Marsyasgruppe des Myron, въ Jahrbuch des k. d. Archäol. Institutes, Band XXIII (1908). стр. 125—162) считаетъ восходящими къ мироновой Аѳинѣ слѣдующія скульптуры: торсы Аѳины въ Луврѣ (Sauer, рис. 3 и 4, табл. 3,A и 4,A; см. V. Pollak, Die Athena der Marsyasgruppe Myrons, въ Jahreshefte des öster. Archäol. Inst. in Wien, Band XII (1909), стр. 157), въ Мадридѣ (Sauer, табл. 3, B и 4, B), Тулузѣ (Sauer, рис. 2 и 5, табл. 3, C и 4, C), въ статуѣ франкфуртскаго музея (Sauer. стр. 131) и въ головѣ Аѳины дрезденскаго музея (Sauer, рис. 8, 10 и 13; Brunn-Bruckmann, Denkmäler.., табл. 591; Арндтъ и Поллакъ до Зауера признали въ дрезденской головѣ реплику головы Аѳины Мирона, см. Sauer, стр. 132). Въ статуѣ музея Франкфурта н. М. также Арндтомъ и Поллакомъ, одновременно съ Зауеромъ и независимо отъ него, признано было повтореніе типа мироновой Аѳины (Sauer, стр. 131; Pollak, стр. 157). Узнаніе Аѳины повело къ многочисленнымъ попыткамъ возстановить всю группу (см.: 1. J. Sieveking, Myrons Gruppe der Athena und des Marsyas, въ Archäolog. Anzeiger, 1908 г., табл. при стр. 341; первыя указанія сдѣланы были Фуртвенглеромъ. Реставрація Зивекинга, соединившаго луврскій торсъ съ дрезденской головою, воспроизведена: a) F. Koepp, Archäologie, Leipzig, 1911, III, рис. на стр. 99; б) Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgesch., I⁹, 1911, рис. 427; в) Bulle, Der schoene Mensch., текстъ, рис. 53; s) Pollak, указ. соч., рис. 70; 2. H. Bulle, Eine neue Ergänzung der Myronischen Athena zu Frankfurt a. M., въ Jahrbuch.., B. XXVII (1912), рис. 16—23; 3. Sieveking. Die Ergänzungen der Marsyasgruppe des Myron, въ Archäol. Anz, 1912, рис. 1 на стр. 5—6; 4. G. Matthies, Zu Myrons Athena und Marsyas, въ Archäol. Anz., 1912, стр. 10—12 (безъ рисунка) 5. 6. Реконструкціи Мейера и Рейхгольда (Bulle, Der schoene Mensch, рис. 54 и 55). Въ послѣднихъ пяти возстановленіяхъ Марсій сопоставляется съ Аѳиною франкфуртскаго музея, лучшимъ воспроизведеніемъ которой является данное въ Antike Denkmäler, Band III, Erstes Heft (1909—1911), табл. 9 (текстъ H. Dragendorf'a, Athena in der städtischen Sculpturensammlung zu Frankfurt a. M., рис. 1 и 2; см. также Pollak, указ. соч., рис. 67, 71—73, табл. II—V, и Koepp, Archäologie, III. табл. XIV).

[11]) M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. T. I, Paris, 1892, рис. 241; Overbeck, Gesch. d. gr Pl. I⁴, рис. 73-e.

[12]) Friederichs-Wolters, № 456.

[13]) Monumenti inediti dall' Instituto, т. VI, табл. XXIII, рис. d; Collignon, Hist. da la sculpt. gr. t. I, рис. 242; Brunn's „Kleine Schriften", 2. B., рис. 35; Overbeck, Gesch. d. gr. Pl., I⁴, рис. 73 c.

[14]) Monumenti inediti, т. VI, табл. XXIII рис. e; Collignon, Hist. de la Sculpt. gr., t. I, рис. 240; Brunn's „Kleine Schriften", 2. B., рис. 36; Ovebeck, Geschichte.., I⁴, рис. 73 d; Sauer, рис. 1 на стр. 125; Bulle, въ Jahrbuch... B. XXII, (1912), рис. 17 и 18 на стр. 189.

[15]) Sauer, указ. соч., стр. 125, рис. I, 1. Свороносъ полагаетъ, что на гордіановской монетѣ Марсій данъ въ обратномъ изображеніи (Sauer, стр. 126). Зауеръ правильно отрицаетъ (стр. 126) выводъ Свороноса, но впадаетъ самъ въ ошибку (стр. 126), говоря, что здѣсь у Марсія выставленной правой ногѣ соотвѣтствуетъ поднятая лѣвая рука, т.-е. рѣшительно иначе, чѣмъ на другихъ воспроизведеніяхъ группы, гдѣ выставленной правой ногѣ (на мраморномъ рельефѣ лѣвой) соотвѣтствуетъ поднятая рука той же стороны тѣла, т.-е. правая рука (на мрам. рельефѣ лѣвая). Если тщательно разсмотрѣть Марсія гордіановской монеты, то станетъ вполнѣ очевиднымъ, что поднятой рукой оказывается рука перваго плана, — правая, видимая на всемъ своемъ протяженіи; далѣе, видны часть спины, хвостъ; опущена лѣвая рука. Такимъ образомъ, здѣсь передъ нами

сія; у силена поднята правая рука, опущена лѣвая, впередъ выставлена правая нога; Аѳина стоитъ передъ Марсіемъ. Отъ такого распредѣленія фигуръ рѣзко отклоняется изображеніе на рельефѣ: здѣсь Аѳина представлена на правой сторонѣ, Марсій же на лѣвой, съ поднятой одной рукою и опущенною другой. Какая рука поднята? Овербекъ [16]) говоритъ, что поднята правая рука. Но вѣрно ли это замѣчаніе? На рельефѣ силенъ представленъ въ три четверти вправо, съ поднятой рукою задняго плана и опущенною передняго, съ выставленною ногою задняго плана,—ясно, что поднята лѣвая рука, опущена правая, выдается впередъ лѣвая нога, т.-е. передъ нами здѣсь изображеніе обратное тому, какое показываютъ намъ латеранская статуя, статуетка Британскаго музея, рисунокъ на вазѣ и монеты, исключая монету имп. Гордіана. Снимокъ съ Марсія рельефа (см. рис. 1), сопоставленный съ реставрованнымъ латеранскимъ Марсіемъ (см. рис. 2), всецѣло подтверждаетъ высказываемое мнѣніе: передъ нами два изображенія, изъ которыхъ каждое является обратнымъ, изображеніемъ другого. [17])

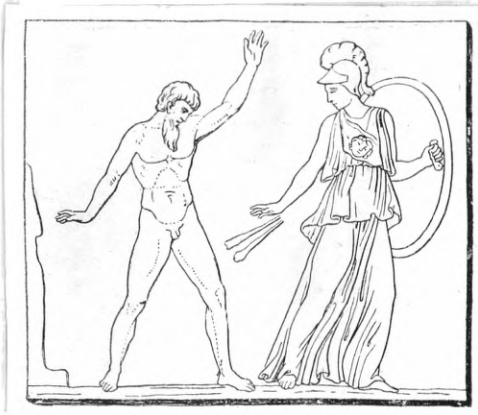


Рис. 1.

Рис. 2.

Что касается Аѳины рельефа, то она представлена быстро удаляющеюся отъ силена, и не можетъ при первомъ разсмотрѣніи не почувствоваться очень близкое сходство между этой Аѳиной и Аѳиною восточнаго фронтона Парѳенона, какой она явлена на мадридскомъ путеалѣ. [18]) Но во всякомъ случаѣ нельзя предположить, что художникъ исполнившій мраморный рельефъ, изобразивъ Марсія въ обратномъ положеніи и показавъ его налѣво, сопоставилъ силена съ прямымъ изображеніемъ Аѳины не Мирона, считая композицію Аѳины фронтона болѣе подходящей къ движенію Марсія въ обратномъ положеніи и, такимъ обра-

правильное тыловое изображеніе Марсія (то же можно сказать и про Аѳину на этой монетѣ), и такое изображеніе неопровержимо доказываетъ, что на монетѣ представлена группа, являющаяся произведеніемъ круглой пластики, а не воспроизведеніе, напр.. группы въ рельефѣ, ибо ясно, что только со статуй, видимыхъ со всѣхъ сторонъ, можно было дать изображеніе съ тыловой стороны. Строго говоря, ни изъ Плинія, ни изъ Павсанія нельзя вывести опредѣленнаго указанія, что они говорятъ о статуяхъ, и въ данномъ случаѣ тѣмъ болѣе важно безупречное свидѣтельство маленькаго монетнаго изображенія, дополняющее указанія литературныхъ данныхъ,

зомъ, какъ бы „исправляя“ группу Мирона. Нельзя также предположить, что авторъ рельефа зналъ изъ группы Мирона только одного Марсія и заполнилъ ее воспроизведеніемъ не мироновымъ: самое происхожденіе рельефа (аттическое) [19]) свидѣтельствуетъ, что художнику должна была быть извѣстной вся группа, объ фигуры, ибо, разъ Марсій данъ на рельефѣ въ обратномъ изображеніи, то и Аѳину рельефа можно и даже надо разсматривать тоже какъ обратное изображеніе Аѳины изъ группы съ Марсіемъ. Если дать обратное изображеніе Аѳины рельефа, то получится изображеніе отчасти сходное съ Аѳиною на монетахъ. [20])

Мотивъ упавшаго на одно колѣно такъ, что другая нога вытянута во всю свою длину, одна рука опирается о земь, другая поднята для защиты, все тѣло обращено къ намъ передомъ,—не рѣдокъ въ греческомъ искусствѣ. Остановимся только на двухъ изображеніяхъ. На великолѣпной аттической вазѣ (съ о. Мелоса, Лувръ) съ гигантомахіей среди другихъ божествъ мы замѣчаемъ Аѳину, бурно поражающую копьемъ юнаго гиганта, припавшаго на правое колѣно (табл. V, рис. 2); [21]) ваза относится къ концу V ст. до Р. Хр. [22]). Сразу же становится

---

[16]) Overbeck, Gesch. d. griech. Pl., I[4], стр. 270.

[17]) По недосмотру автора рис. 1 воспроизведенъ въ прямомъ, а не въ обратномъ изображеніи, какъ это было желательно; тогда тожество рис. 1 и рис. 2 было бы болѣе наглядным. Насколько извѣстно, Зауеръ (указ. соч., стр. 126) первый правильно рѣшилъ, что на мраморномъ рельефѣ мы видимъ зеркальное изображеніе латеранскаго Марсія. Мы пришли къ такому же выводу вполнѣ самостоятельно и независимо отъ Зауера, статья котораго стала намъ извѣстна уже послѣ нашего заключенія, что Марсій рельефа данъ въ обратномъ изображеніи. На нашемъ рис. 2 Марсій представленъ въ реставраціи Зивекинга (Arch. Anz., 1908, III, табл., при стр. 341–342).

[18]) M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, Paris, II, рис. 7; Arndt—Amelung, табл. 1725. За Аѳину восточнаго фронтона Парѳенона и считаетъ Аѳину рельефа Зивенкингъ, склонный видѣть въ рельефѣ,—работѣ ново—аттическаго скульптора,—прямыя изображенія Марсія Мирона и Аѳины вост. фронт. Парѳенона (Arch. Anz., 1912, I, стр. 9).

[19]) Overbeck, Gesch. d. gr. Pl., I[4], стр. 270.

[20]) Если на рельефѣ мы видимъ обратное изображеніе обѣихъ фигуръ, то должны еще разъ убѣдиться, что и на гордіановской монетѣ представлены обѣ фигуры съ тыловой стороны (см. выше прим. 15; ср., напр., постановку, ногъ и характеръ складокъ пеплоса Аѳины).

[21]) Вл. Мальмбергъ, Метопы древне-греческихъ храмовъ. Изслѣдованіе въ области декоративной скульптуры. Дерптъ, 1892 г., табл. II, рис. 3; Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Serie II, табл. 96 (предлагаемый снимокъ сдѣланъ съ этого изданія). Эту группу проф. Мальмбергъ (Метопы.., стр. 82) привлекаетъ для выясненія сюжета четвертой восточной метопы Парѳенона, изображающей въ циклѣ битвы боговъ съ гигантами единоборство Геры съ однимъ изъ гигантовъ (см. Michaelis, Der Parthenon. Atlas, Leipzig, 1870. табл, 5, IV; S. Reinach, Repertoire de Reliefs Grecs et Romains. Tome I. Paris, 1909, рис. 4 на стр. 29; A. H. Smith, British Museum. The Sculptures of the Parthenon. London, 1910, текстъ, рис. 68 и 68 A.

[22]) Вл. Мальмбергъ, Метопы.., стр. 122; Furtwängler—Reichhold, Griech. Vasenmal., Serie II, текстъ, стр. 193.

намъ очевиднымъ, что на надгробномъ памятникѣ Дексилея (Аѳины), [23]) убитаго, какъ гласитъ надпись, на полѣ брани въ числѣ пяти всадниковъ въ коринѳскую войну (394 г. до Р. Хр.; надгробіе, слѣдовательно, изваяно позже луврской вазы), противникъ Дексилея по своей позѣ являетъ очень близкое сходство съ гигантомъ вазы Лувра: такъ же показанная въ смѣломъ ракурсѣ согнутая нога, вытянутая другая, схожій поворотъ верхней части тѣла и т. д.; только въ рельефѣ все это представлено, по сравненію съ вазовымъ рисункомъ, такъ сказать, въ обратномъ видѣ. Стоитъ съ надгробія дать обратный снимокъ (табл. V, рис. 3), какъ мы увидимъ извѣстнаго уже гиганта. Близкое сходство обоихъ изображеній говоритъ за то, что удачно выбранный какимъ-нибудь крупнымъ художникомъ мотивъ скоро сдѣлался излюбленнымъ и находилъ частое примѣненіе, [24]) причемъ одинаково свободно и выразительно передавался павшій и на правое, и на лѣвое колѣно, при условіи обращенія къ зрителю грудью; этотъ мотивъ такъ много разъ встрѣчается въ греческомъ искусствѣ, что наводитъ на мысль о шаблонѣ.

Въ настоящее время можно считать почти общепризнаннымъ [25]) предложенное въ 1892 году Ф. Винтеромъ отнесеніе прославленнаго Аполлона Бельведерскаго (табл. VI, рис. 3; Ватиканскій музей, Римъ) къ бронзовому оригиналу Леохара. [26]) Винтеръ исходной точкой для

---

[23]) Friederichs — Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke.., Berlin, 1885, № 1005.

[24]) Вл. Мальмбергъ, Метопы.., стр. 121 сл. Какъ извѣстно, мотивъ упавшаго противника Дексилея находитъ себѣ близкую параллель въ фигурѣ грека, изображеннаго въ западномъ фризѣ храма Аполлона въ Бассахъ близъ Фигаліи, см. O. M. von Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke. Rom, 1826, атласъ, табл. VI, XXVIII (ср. также табл. XXIII); Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl. I. Band. Leipzig, 1893, рис. 131, West. 4. (6.), ср. также West 7. (4.). Фризъ относится къ 20-ымъ годамъ V ст. до Р. Хр. (Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte. Das Altertum[9], стр. 284. Съ произведеній большой скульптуры мотивъ припавшаго на одно колѣно перешелъ на издѣлія прикладного искусства (см., напр., Furtwängler, Die antike Gemmen. 1. Band., табл. XXV, 52 и 53). Въ примѣрѣ гиганта и противника Дексилея о точномъ обратномъ изображеніи говорить, конечно, нельзя, ибо въ томъ и другомъ случаѣ щитъ, что естественно, оказывается на лѣвой рукѣ, причемъ, если побѣжденный упалъ на правое колѣно (гигантъ), то щитъ будетъ въ поднятой лѣвой рукѣ, если на лѣвое колѣно (памятникъ Дексилея),—въ опущенной лѣвой рукѣ; но основной мотивъ—одинъ и тотъ-же.

[25]) См. возраженія Overbeck'a, Gesch. d gr. Pl., II[4], Leipzig, 1894, стр. 377; не соглашаясь съ авторствомъ Леохара, Овербекъ все-же признаетъ за оригиналъ бронзу; см. также H. N. Fowler, J. R. Wheeler, G. Ph. Stevens. A handbook of greek archaeology, New-Iork, 1909, стр. 279, гдѣ статуя относится къ III ст., равно какъ и Артемида Версальская.

[26]) F. Winter, Der Apollo von Belvedere (Jahrbuch d. k. d. Archäol. Inst., Band VII (1892), стр. 176). См. также Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen, 1893, стр. 659 сл.; M. Collignon, Histoire de la sculpture gresque. Tome II. Paris, 1897, стр. 315; Вёрманъ, т. I, стр. 466—467; W.

своего вывода избралъ группу „Ганимедъ, уносимый орломъ" (Ватиканскій музей, Римъ)[27], уже Висконти приписанной Леохару[28]); сравнительный анализъ этихъ двухъ произведеній, указаніе на сходство въ положеніи ногъ, откинутой верхней части тѣла, поворотѣ плечъ, въ движеніи рукъ и т. д. позволили Винтеру опредѣлить для бельведерской статуи точное мѣсто въ исторіи греческаго искусства. Быть можетъ, если не такое сходство, то все же значительная близость, что-то родственное, общее въ поступи и всей осанкѣ чувствуется между Аполлономъ и Артемидою Версальской. Это неуловимое, тонкое родство ритма плавнаго скольженія заставляло такъ или иначе сближать обѣ статуи, относить ихъ къ одному времени, общему художественному кругу и даже къ одному мастеру[29]). Во всякомъ случаѣ, надо признать большую общность происхожденія этихъ стройныхъ статуй, ибо, если сравнить обратное изображеніе Артемиды (табл. V, рис. 4) съ Аполлономъ, то нельзя не увидать, что эластичное движеніе, какая-то нервность, возбужденность, напряженность этихъ скульптуръ исполнены въ духѣ одной школы, но не однимъ художникомъ.[30]) Конечно, композиція Артемиды не есть точное обрат-

---

Klein, Geschichte der griech. Plastik. 2. B., Leipzig. 1905, стр. 378.

Kekule von Stradonitz, Die griechische Sculptur. 2. Aufl.. Berlin, 1907, стр. 219 сл.; Furtwängler—Urlichs, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Handausgabe. 3. Aufl., München, 1911, стр. 87—88 (текстъ Фуртвенглера); Springer—Michaelis, I⁹, стр. 320; F. Koepp, Archäologie, III, Leipzig, 1911, стр. 100; Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 3. Aufl., I, Rand, Leipzig, 1912, стр. 106 (№ 157); Bulle, Der schoene Mensch im Altertum, 2. Aufl., 1912, стр. 192; Amelung, Rom, I. 2. Antike Kunst. Die Antiken-Sammlungen. 2. Aufl., 1913, стр. 68 сл. Противъ усмотрѣнія въ оригиналѣ Аполлона Бельведерскаго бронзовой статуи см. Friderichs-Wolters, № 1523, стр. 600. Уже Бруннъ (въ 1868 г.) считалъ статую копіей съ бронзоваго оригинала (Brunn's Kleine Schriften. 2. B., Leipzig u. Berlin, 1905, стр. 402 сл., 407 сл.). Совершенно ошибочно передаетъ выводы Винтера Зиттль, говоря, что Винтеръ въ своей статьѣ считаетъ Аполлона Б. оригиналомъ работы Леохара (K. Sittl, Archäologie der Kunst. München, 1895, стр. 922, S, 726, 3).

[27]) Brunn-Bruckmann, Denkmäler.., табл. 158; Вёрманъ, т. I, рис. на стр. 466; Springer-Michaelis, I⁹, рис. 578; Friederichs-Wolters, № 1246.

[28]) А. Михаэлисъ, Художественно-археологическія открытія за сто лѣтъ. Пер. съ нѣм. под. ред. проф. Вл. К. Мальмберга. Москва, 1913 г., стр. 339, 346.

[29]) Friederichs - Wolters, стр. 605—606; Furtwängler, Meisterwerke., стр. 665; M. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. T. II, стр. 319 сл.; Вёрманъ, т. I. стр. 468; Furtwängler-Urlichs, указ. соч., стр. 91 (текстъ Урлихса); см. Аполлона (въ серединѣ) въ группѣ съ Артемидою (налѣво) и Аѳиной (направо) у Overbeck'a, Abbildungen aus der Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig. 1870, табл. XIV, рис. 112. (103; дельфійская группа), и въ его же Gesch. d. gr. Pl., II⁴, рис. 213.

[30]) Индивидуальность двухъ скульпторовъ сказывается особенно въ пропорціяхъ этихъ статуй, въ различномъ пониманіи идеаловъ красоты мужской и женской; сравненіе ногъ обнаруживаетъ, что ноги Аполлона прямо коротки передъ длинными ногами Артемиды, и будь Леохаръ авторомъ оригинала Артемиды, онъ неминуемо придалъ бы ей соотношенія своего Аполлона.

ное изображеніе построенія Аполлона, но относительное соотвѣтствіе не можетъ быть отрицаемо, тѣмъ болѣе если удалить древесные стволы и другія подпоры, необходимые въ мраморной статуѣ, но внесенные копіистомъ.

Данный примѣръ относительнаго сходства обратной композиціи одного памятника скульптуры съ прямой другого одновременнаго произведенія интересенъ и понятенъ общностью вкусовъ одной школы; не меньшій интересъ представляетъ такое же соотвѣтстіе двухъ памятниковъ, раздѣленныхъ промежуткомъ времени болѣе столѣтія. Въ такомъ случаѣ невольно хочется сказать, что художники надѣлены чувствомъ совпадающей композиціи; можетъ быть рѣчь и о копированіи, ибо оно вполнѣ допустимо при различной степени силы художественнаго дарованія, но въ приводимой ниже параллели нельзя допускать и мысли о подражаніи,—здѣсь простая случайность, сходство художественнаго темперамента, родственность замысловъ и формъ.

Среди статуй, изваянныхъ Донателло (1386—1466 гг.) для собора во Флоренціи, выдѣляется обликъ евангелиста Іоанна (табл. V, рис. 5); статуя обращаетъ на себя вниманіе, какъ рѣдкій для Донателло мотивъ сидящей фигуры, но не менѣе стоящихъ проникнутой жизненностью, пластичностью. Дѣйствительно, статуя живетъ: строгіе глаза, дрожащая борода говорятъ о томъ, что видимое нами спокойствіе статуи—временное, только что наступившее и готовое снова вылиться въ дѣйствіе; правая рука покоится на колѣнѣ, лѣвой Іоаннъ опирается на книгу. Есть что-то общее между этой статуей и Моисеемъ Микель-Анджело (1475—1564 гг.; церковь св. Петра in Vincoli, Римъ): въ Іоаннѣ словно предвосхищенъ мотивъ Моисея, также опирающагося одною рукой на скрижали, другую положившаго на колѣни. Обратное изображеніе ветхозавѣтнаго вождя—пророка (табл. V, рис. 6) какъ бы уравниваетъ обѣ статуи, и передъ нами сидящая фигура донателловскаго пророка такимъ, какъ понятъ былъ бы мотивъ духомъ эпохи чинквеченто: неизмѣримо ярче, повышеннѣе и въ то же время величаво проще подчеркнута стихійность, таящаяся въ человѣкѣ, еще сдерживающемъ свою возбужденность, готовомъ воспрянуть, подняться во весь свой великій ростъ и идти на проповѣдь истиннаго ученія. То, что намѣчено и въ малой степени явлено у Донателло, ярко развито у М.-Анджело,—нить, протянутая между этими титанами пластики, чувствуемая и въ другихъ ихъ произведеніяхъ, здѣсь очевидна и осязаема. По праву гордый, Микель-Анджело, какъ извѣстно, цѣнилъ геній Донателло, и его слова про статую апостола Марка [31]) свидѣтельствуютъ, что Буонарроти понималъ въ Донателло

[31]) G. Vasari, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Herausgegeben von E. Iaffé. 2 Aufl., Berlin, 1911, стр. 407.

что-то близкое и родственное своему творчеству, своимъ замысламъ. [32])

Роспись потолка сикстинской капеллы [33]) по истинѣ представляетъ неисчерпаемый источникъ откровенія, указующаго, быть можетъ болѣе всѣхъ остальныхъ произведеній М.-Анджело, что̀ такое этотъ величайшій изъ великихъ, и нѣтъ страннаго въ особенной любви и интересѣ историковъ искусства и искусствовѣдовъ къ этому творенію. Но даже въ великолѣпной работѣ Вельфлина въ отдѣлѣ „Живопись потолка сикстинской капеллы“ [34]), къ сожалѣнію, не отмѣчена маленькая, но любопытная черта, тѣмъ болѣе драгоцѣнная, что вѣдь она относится къ М.-Анджело. Около пророковъ и сивиллъ выступы карниза, обрамляющаго девять центральныхъ картинъ, поддерживаются каждый двумя обнаженными дѣтскими фигурками; всего изображено 48 путти. На первый взглядъ кажется, что нигдѣ среди нихъ не повторяется одно и то же положеніе, а, между тѣмъ, въ дѣйствительности каждая пара путти около пророка и сивиллы является зеркальнымъ отраженіемъ другой пары, и только правый путто правой пары (или: лѣвый путто лѣвой пары) около ливійской сивиллы и лѣвый путто правой пары (или: правый путто лѣвой пары) у пророка Іоиля [35]) повторены въ соотвѣтствующей другой парѣ слегка видоизмѣненными (иное положеніе ногъ), а также черты лица у путти одной пары чуть-чуть разнятся отъ чертъ лица путти другой отраженной пары. Но остальное не просто гравюрное изображеніе, а именно механическое зеркальное, проведенное съ безукоризненной вѣрностью и точностью. На приводимыхъ рисункахъ одно (табл. VI, рис. 6)—прямое изображеніе путти около пророка Іезекіиля, другое (табл. VI, рис. 5)—обратный снимокъ; смѣло можно переставить номера, и не будетъ никакого различія и ущерба настоящему изображенію этихъ путти. Вся роспись съ начала до конца собственноручно выполнена М.-Анджело; фигурки путти, имѣющія второстепенное, декоративно-архитектурное значеніе, все же, надо думать, не были написаны такъ, что вторая пара была

---

[32]) Не надо забывать, что статуя Іоанна была разсчитана на разсмотрѣніе спереди, тогда какъ Моисей задуманъ въ качествѣ угловой фигуры, и понятно, что при такомъ помѣщеніи различіе будетъ большое. (См. H. Mackowsky, Michelagniolo. Berlin, 1908, стр. 140; H. Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. 1 Band. Berlin, 1908, стр. 177 сл.; F. Schottmüller (Donatello. München, 1904, табл. 1) даетъ вмѣстѣ обѣ статуи, не объясняя, что̀ означаетъ собою это сопоставленіе).

[33]) Grimm, Leben Michelangelo's, рис. на стр. 144, таблицы при стр. 156; Knackfuss, Michelangelo (въ серіи Knackfuss'a „Künstler—Monographien“), 11 Aufl, 1912, рис. 30–69; Вёрманъ, т. III, табл. 2.

[34]) Г. Вельфлинъ, Классическое искусство. Пер. съ нѣм. А. А. Константиновой и В. М. Невѣжиной. СПБ., 1912 г., стр. 44—54.

[35]) Knackfuss, Michelangelo, рис. 58.

[36]) Тамъ же, рис. 61.

при помощи зеркала списана съ готовой уже первой, и едва ли даже имѣлъ мѣсто шаблонъ, ибо для М.-Анджело не составляло труда дать обратное изображеніе, внеся лишь легкія измѣненія и отклоненія, что и служитъ поводомъ къ предположенію о непримѣняемости здѣсь зеркала или шаблона. До нѣкоторой степени наблюденіе надъ сикстинскими путти заставляетъ признать въ нихъ то же, что даетъ намъ рисунокъ и гравюра съ него: мы видимъ у М.-Анджело едва замѣтное, но существующее отклоненіе въ „гравюрѣ". Еще одно обстоятельство исключаетъ напрашивающуюся догадку о шаблонѣ: почему только въ двухъ случаяхъ путти отклоняются отъ правильности повторенія, указаннаго у всѣхъ остальныхъ десяти пророковъ и сивиллъ? Разъ предположенъ шаблонъ, то тѣмъ болѣе страннымъ кажется исключеніе; если же передъ нами вездѣ свободное копированіе, то легкое отступленіе всегда возможно и понятно, какъ подкрѣпляющее то общее положеніе, что для М.-Анджело преградъ для обратнаго воспроизведенія не существовало. Геніальная умѣстность и простота прямого и обратнаго изображенія путти понятны уже изъ того, что въ сикстинской росписи они играютъ въ извѣстномъ смыслѣ роль рамки, служатъ другъ другу дополненіями, внося ритмъ; интересно отмѣтить, что ливійская сивилла и пророкъ Іоиль являются (отъ входа въ капеллу)—первая послѣдней фигурой праваго ряда, второй—первой фигурой лѣваго ряда. Что это: случайность или сознательное соотвѣтствіе, въ равной степени и нарушающее ритмичность обоихъ рядовъ, и одновременно ихъ уравновѣшивающее?[37])

Возьмемъ еще одинъ примѣръ. Вліяніе формальныхъ построеній Микель-Анджело, проявившееся позднѣе съ такою сокрушительной, непреоборимою силой, начало сказываться уже въ ранніе годы творчества великаго художника. „Вакхъ"(таб. VI, рис. 1; Флоренція, Барджелло), какъ извѣстно, изваянъ М.-Анджело въ Римѣ по заказу Якопо Галли въ 1496 году. Вазари[38]) высоко оцѣниваетъ эту статуя, говоря, что

---

[37]) Интересной античной параллелью обрамляющему назначенію путти М. Анджело могутъ служить рельефы лицевой и задней стороны такъ наз. саркофага съ амазонками (находится въ Вѣнѣ), относящагося къ концу IV или началу III ст. до Р. Хр. (C. Robert, Die antiken Sarcaphag—Reliefs. 2. B., Berlin, MDCCCXC, стр. 81). На рельефахъ продольныхъ сторонъ саркофага (тамъ же, табл. XXVII, рис. 68 и 68 с.; Brunn-Bruckmann, Denkmäler.., табл. 493, нижніе рисунки) крайніе воины являются почти полнымъ зеркальнымъ изображеніемъ одинъ другого съ тѣмъ существеннымъ различіемъ, что каждый разъ мечъ показанъ въ правой, а щитъ въ лѣвой рукѣ, и, кромѣ того, лѣвый крайній воинъ задней стѣнки саркофага представленъ въ панцырѣ, а не обнаженнымъ. Эти „обрамляющіе" воины въ значительной степени усиливаютъ, указанное Робертомъ, впечатлѣніе орнаментальное, получаемое отъ симметричности, линейности построенія композицій на обѣихъ продольныхъ стѣнкахъ саркофага (H. Wachtler, Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griech. Plastik. Leipzig, 1910, стр. 105).

[38]) Vasari, Lebensbeschreibungen.., стр. 345.

художникъ удивительно соединилъ въ ней стройность юноши съ округлостью и нѣжностью женственныхъ формъ и создалъ произведеніе, достойное восхищенія и превзошедшее статуи всѣхъ новыхъ мастеровъ, работавшихъ до М.-Анджело. Въ самомъ дѣлѣ, въ „Вакхѣ“ гармонично слились отзвуки античные съ художественными теченіями зародившагося чинквеченто; и уже здѣсь достаточно ясно выразился угрюмый характеръ творчества М.-Анджело. Вакхъ, вкусившій не въ первый разъ винограднаго сока, являетъ признаки начавшагося дѣйствія напитка: затуманившіеся глаза, нетвердая поза, легкое покачиваніе,—все говоритъ, что перейденъ предѣлъ перваго веселія вина и что богъ отдался одурманивающей, тяжелой власти напитка. Въ правой рукѣ, поднятой до уровня рта,—одноручная чаша съ орнаментомъ (одно изъ данныхъ, что статуя исполнена юнымъ М.-Анджело—впослѣдствіи онъ не остановился бы на такой мелочной подробности въ духѣ кваттроченто), лѣвая опущенная рука держитъ шкуру пантеры и виноградную гроздь; козлоногій маленькій фавнъ, усѣвшійся на невысокомъ древесномъ пнѣ около лѣвой ноги Вакха, украдкой щиплетъ отдѣльныя ягоды кисти. Украшенная чаша, виноградныя кисти на головѣ бога, фавнъ — не типичны для М.-Анджело, но тѣмъ не менѣе вся композиція статуи, надо думать, повліяла, какъ удачный замыселъ, на другого скульптора, перенявшаго для своей одноименной статуи очень многое отъ ранней скульптуры М.-Анджело и своеобразно переработавшаго заимствованное. На таб. VI, рис. 2 данъ обратный снимокъ съ изваяннаго нѣсколько позже 1513 г. „Вакха“ (Флоренція, Барджелло) Якопо Татти (1486—1570 гг.), обыкновенно называемаго Сансовино по фамиліи своего учителя Андреа Сансовино (1460—1529 гг.). Мы видимъ и чашу въ поднятой правой рукѣ, и гроздь винограда въ лѣвой рукѣ, и маленькаго фавна, сидящаго у лѣвой ноги Вакха на возвышеніи, покрытомъ козлиною шкурой, и щиплющаго украдкой ягоды.

Едва ли можно сомнѣваться, что Якопо Сансовино хорошо зналъ „Вакха“ М.-Анджело и воспринялъ построеніе, представивъ только все въ обратномъ распредѣленіи—лѣвое перенеся на правую сторону и наоборотъ. Не отрицая наличности ясной общности между этими двумя статуями, нельзя, конечно, отрицать и чертъ несходства: самая поза сансовиновскаго „Вакха“, поднятая высоко рука, запрокинутая голова, твердость ногъ дѣлаютъ его по сравненію съ грузнымъ „Вакхомъ“ М.-Анджело неизмѣримо жизнерадостнѣе, бодрѣе, легче; „Вакхъ“ Сансовино, чувствуется, только что испробовалъ вина и испытываетъ первое живительное дѣйствіе возбуждающей влаги.

Въ приведенныхъ статуяхъ, можно полагать, передъ нами любопытный образецъ замѣтнаго вліянія одного скульптора и зависимость, подражаніе другого.

Перейдемъ теперь къ послѣднему примѣру близкаго сходства композиціи одного произведенія къ обратному изображенію композиціи другого памятника искусства. Въ указанныхъ выше случаяхъ сравнивались между собою статуя съ рельефомъ, вазовый рисунокъ съ рельефомъ, статуарныя произведенія со статуями же, произведеніе живописи со своимъ обратнымъ изображаніемъ; въ данномъ примѣрѣ сравнимъ композицію картины съ построеніемъ памятника круглой пластики,—композицію на плоскости съ композиціей трехмѣрной.

Въ картинѣ Александра Андреевича Иванова (1806—1858 гг.). „Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ“ (Русскій Музей Императора Александра III въ Петроградѣ; по каталогу музея № 138)[39]) изображенъ моментъ, когда Магдалина, узнавъ Христа, радостно, молитвенно простираетъ къ Нему руки, Спаситель же, кротко отстраняя ее, проходитъ мимо со словами: „Не прикасайся ко Мнѣ, ибо Я еще не восшелъ къ Отцу Моему.“[40]). Картина начата была 26-го января 1834 г.,[41]) окончена въ декабрѣ 1835 г.,[42]) на академической выставкѣ появилась осенью 1836 г.[43]). Впечатлѣніе, произведенное картиною, было очень сильное. Приведемъ часть высказаннаго о ней, помѣстивъ также и мнѣніе самого Иванова о своей картинѣ.[44]) „Она, писалъ 4-го октября 1836 г. Иванову его отецъ, беретъ собственно своею силою все, производитъ сильное впечатлѣніе на душу зрителя—по чувствамъ въ ней изображеннымъ, плѣняетъ воображеніе—по высокому идеалу и дѣйствію фигуръ, на ней изображенныхъ, и заставляетъ всѣхъ зрителей согласиться, что они видятъ истинное происшествіе, передъ своими глазами происходящее, а не картину...“ „Я до сихъ поръ, отвѣчалъ молодой Ивановъ 22-го ноября 1836 г., не могу привыкнуть къ письму вашему... Кто бы могъ думать, чтобы моя картина „Іисусъ съ Магдалиной“ производила такой громъ. Сколько я ее знаю, она есть начатокъ понятія о чемъ-то порядочномъ...“ Фигура Спасителя вызвала одобреніе, многіе хвалили Иванова за удачную ея постановку, полную благородства и простоты. „... Образъ Спасителя написанъ особенно удачно и соединяетъ въ себѣ вѣрность рисунка съ живостью колорита“ (отзывъ П. И. Кривцова, секретаря русской миссіи въ Римѣ, видѣвшаго картину еще въ мастерской Иванова). „...Что въ этой картинѣ особенно хорошаго,—положеніе Спасителя... Картина

---

[39]) См. также эскизъ въ Третьяковской галлереѣ, № 1259; Н. П. Собко, Словарь русскихъ художниковъ. Томъ II, вып. 1. СПБ., 1895 г., рис. 6; бар. Н. Врангель, Русскій музей Императора Александра III. Томъ I-ый. СПБ., 1904 г., рис. на стр. 178.

[40]) Іоан., 20, 14—17; Матѳ., 28, 9—10; Марк., 16, 9.

[41]) Н. П. Собко, Словарь.., томъ II, вып. 1, стр. 23.

[42]) Тамъ же, стр. 28.

[43]) Тамъ же, стр. 31.

[44]) Всѣ приводимыя ниже выдержки взяты изъ 1-го вып. II т. „Словаря“ Н. П. Собко, стр. 32, 35, 41, 36, 38. 41, 42, 216.

эта прекрасна!" сообщалъ въ 1835 г. А. В. Тимофѣевъ въ „Библіот. для Чтенія", описывая мастерскія русскихъ художниковъ въ Римѣ. Императоръ Николай I (1836 г.) „отдавалъ особенную похвалу художнику за постановку и выраженіе божественности въ фигурѣ, изображающей Спасителя". „Картина безподобная, писалъ „Журналъ общепол. свѣдѣній"... чистота рисунка не оставляетъ ничего желать..." „Первое мѣсто, писалъ Сенковскій въ „Библ. для Чтенія" (1836 г.), занимаютъ двѣ большія картины: „Спаситель въ Вертоградѣ", Иванова, и „Фортуна и нищій", Маркова. Первая изъ нихъ есть твореніе истинно великаго таланта, хвалить ее за чистоту и правильность рисунка—значитъ обижать питомцевъ Академіи... Всего замѣчательнѣе въ этой картинѣ... простота и, вмѣстѣ, смѣлость созданія. Какая сила выраженія въ этихъ чистыхъ и почти прямыхъ линіяхъ! Какъ это выполнено величественно, широко, вѣрно! Неземное благородство чертъ и положенія Спасителя... заслуживаетъ величайшей похвалы". „Спаситель поставленъ весьма счастливо: движеніе его легко, но величественно; правая рука сопровождаетъ слова Спасителя; драпировка брошена съ искусствомъ. Во всемъ сочиненіи — простота самая строгая, но обдуманная до той степени, что уже не видно никакого усилія; сочиненіе кажется самымъ простымъ, естественнымъ" („Художественная Газета" Кукольника; 1836 г.). Позже послышались и такіе приговоры, какъ, напр., В. В. Стасова (1824—1906 гг.; въ 1875 г.): „Христосъ этой картины очень ординаренъ и неудаченъ — и лицомъ, и тѣломъ, и драпировками своимъ!.."

Взглядъ В. В. Стасова въ данное время едва-ли находитъ много единомышленниковъ, въ то время какъ первые отзывы продолжаютъ жить и понынѣ, свидѣтельствуя, что современники, внимательно разбиравшіе картину, изучавшіе ее, писавшіе о ней подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ, поняли простоту изложенія Иванова, величавость позы Христа, изящество плавнаго движенія, угадали стройный ритмъ фигуры, вѣрность безупречнаго рисунка.

Ивановъ хорошо зналъ антиковъ, еще до поѣздки въ Италію онъ многократно срисовывалъ ихъ; его эскизы и рисунки указываютъ, что въ антикахъ онъ цѣнилъ точность и многоговорящую сжатость линій, благородство тѣла, умѣніе сочинить позу, бросить драпировку. Но одно произведеніе античнаго искусства, еще и въ наше время не уступающее отведеннаго ему мѣста, болѣе остальныхъ влекло Иванова,— Аполлонъ Бельведерскій (табл. VI, рис. 3) былъ изученъ Ивановымъ настолько, насколько это въ силахъ одного человѣка. Своимъ признаніемъ высокаго художественнаго значенія лучезарнаго эллинскаго бога Ивановъ невольно отдалъ дань поклоненію, охватывавшему всякаго при видѣ стройнаго Аполлона. Восторженный отзывъ Винкельмана (1717—1768 гг.)[45]) былъ нѣсколько отраженъ и ослабленъ

[45]) І. Винкельманъ, Исторія искусства древности. Пер. съ нѣм. С. Шаровой подъ ред. Г. Янчевецкаго. Ревель, 1890 г., стр. 148, 287 сл., 389.

лишь находкой въ 1877 г. олимпійскаго Гермеса Праксителя. Вспоминаются слѣдующіе стихи А. Н. Майкова (1811—1897 гг.), написанные въ 1845 г. („Послѣ посѣщенія Ватиканскаго музея“) [46]):

„...Въ ушахъ звенитъ стрѣла изъ лука Аполлона,
И лучезарный самъ, съ дрожащей тѣтивой,
Восторгомъ дышащій, сіяетъ предо мной...
Какъ дальній пилигримъ, среди святынь своихъ,
Средь статуй я стоялъ... Мнѣ было дико, странно:
Какъ будто музыкѣ безвѣстной я внималъ,
Какъ будто чудный свѣтъ вокругъ меня сіялъ,
Курился мурры дымъ и нардъ благоуханный,
И нѣкто дивный былъ и говорилъ со мной...“

Какъ извѣстно, въ этюдахъ Иванова къ главной его картинѣ „Явленіе Христа народу“ (хранится въ Императорскомъ Московскомъ и Румянцовскомъ музеѣ) обликъ Спасителя сопоставляется между прочимъ съ чертами лица Аполлона [47]). Такое же сопоставленіе находимъ на одномъ этюдѣ [48]) и для головы Іоанна къ той же картинѣ; на этюдѣ за женской головой въ профиль вправо написано лицо Аполлона тоже въ профиль вправо; между чертами лица женщины и Аполлона несомнѣнное сходство въ нижней части, особенно въ красиво выдающемся небольшомъ крутомъ подбородкѣ. Аполлонъ выплываетъ передъ нами и въ эскизѣ Иванова къ Ветхому Завѣту: лѣвая вытянутая рука „Бога—Карателя“, [49]) держащая грозный изогнутый лукъ — повтореніе лѣвой руки ватиканскаго стрѣловержца. Среди этюдовъ къ „Явленію Христа народу“ обращаютъ вниманіе двѣ головы Аполлона [50]). Едва ли можетъ возникнуть сомнѣніе, что передъ нами здѣсь—обратное изображеніе; это явно, напр., не говоря уже о другихъ подробностяхъ, по мускуламъ шеи. Лѣвая голова этюда является попыткой какъ-бы оживленія холоднаго мрамора, и мы видимъ голову живого бога, съ золотистыми волосами, карими глазами, полуоткрытымъ ртомъ, обнажающимъ верхніе зубы; по сравненію съ головой Аполлона на этюдѣ № 254 обратное изображеніе на этюдѣ № 246 показываетъ голову съ чертами лица болѣе мягкими, добрыми, снисходительными. Ни къ одной изъ фигуръ большой картины пово-

---

[46]) А. Н. Майковъ, Полное собраніе сочиненій. Изд. 6-ое. Томъ I. СПБ. 1893 г., стр. 107, 108.

[47]) Императорскій Московскій и Румянцовскій музей, № 254 А. П. Новицкій, Исторія русскаго искусства отъ древности до нашихъ дней. Томъ II. Москва, 1901 г., рис. 158; Императорскій Моск. Публ. и Румян. музей, Отдѣленіе Изящныхъ Искусствъ. Каталогъ Картинной Галлереи. Москва, 1915 г., рис. на стр. 111.

[48]) Третьяковская галлерея, № 1274.

[49]) Импер. Моск. и Рум. муз., Залъ 4-ый, витрина Б, 1.

[50]) Тамъ же, № 246.

ротъ головы на этюдѣ № 246 не подходитъ, но вполнѣ примѣнимъ къ повороту головы Спасителя въ „Явленіи Христа Маріи Магдалинѣ“ [51]); болѣе того, вся фигура Христа этой картины являетъ близкое сходство съ обратнымъ изображеніемъ ватиканской статуи. Дѣйствительно, на прилагаемомъ рисункѣ (табл. VI, рис. 4), гдѣ Христосъ представленъ въ обратномъ видѣ, сходство съ Аполлономъ въ значительной степени убѣдительно. Есть, конечно, различія: ноги Спасителя поставлены шире, въ ихъ линіяхъ больше эфектности, правая рука согнута для того, чтобы удержать одежду, грудь нарисована впрямь, голова повернута вправо въ три четверти и мы видимъ лѣвый глазъ, въ то время какъ у Аполлона, если снять его такъ, чтобы грудь оказалась впрямь, голова получается въ чистомъ профилѣ, и разстояніе между ногами становится еще меньше. Существенное несходство и въ томъ, что Аполлонъ изваянъ обнаженнымъ, и только плащъ свѣшивается съ лѣвой руки, [52]) Христосъ же написанъ въ одеждахъ. И все же часть одежды за лѣвою рукою Спасителя напоминаетъ плащъ Аполлона, только у шествующаго бога плащъ безжизненно ниспадаетъ отвѣсно, совершенно не участвуя въ движеніи и не согласуясь съ быстрымъ явленіемъ Аполлона, у Христа же одежды, какъ это и должно быть при движеніи, развѣваются, отстаютъ и, такъ сказать, парусятъ.

Мотивъ Аполлона Бельведерскаго нельзя, какъ предполагали раньше, пріурочить къ какому-либо опредѣленному событію, нельзя сказать, что богъ изображенъ именно въ такой-то моментъ, при такой-то обстановкѣ: передъ нами просто одно изъ появленій дельфійца, вѣчно юнаго, несущаго прощеніе, милующаго, но и грознаго, карающаго, внезапно обнаруживающагося тамъ, гдѣ ждутъ освобожденія отъ гнета грѣховъ или гдѣ нарушены законы. Ивановъ глубоко проникъ въ этотъ мотивъ неслышнаго, беззвучнаго, только зримаго появленія, когда ступни какъ-бы не касаются земли, служащей для нихъ не опорою, а фономъ. Конечно, Спаситель представленъ только милостивымъ, не нельзя не согласиться, что Онъ съ запрещеніемъ проносится мимо Магдалины, и надо снова преклониться передъ творчествомъ Иванова, написавшаго своего Христа въ позѣ, близкой въ обратномъ изображеніи эластичному явленію одной изъ красивѣйшихъ статуй великаго эллинскаго искусства. Значеніе картины Иванова не умаляется оттого, что его Христосъ навѣянъ Аполлономъ,—здѣсь не

---

[51]) См. напр., тамъ же, № 343 и витр. А, № 79.

[52]) Весьма вѣроятно, что плащъ—прибавка копіиста, какъ неизбѣжный въ мраморной статуѣ упоръ для вытянутой руки. Нельзя согласиться съ Фуртвенглеромъ (Meisterwerke, стр. 665), что у бронзоваго оригинала бельведерской статуи былъ плащъ,—скорѣе у Аполлона за спиною висѣлъ только колчанъ, съ передачей котораго копіистъ при воспроизведеніи съ подлинника и при добавленіи плаща спутался: перевязь спереди проходитъ подъ плащемъ, колчанъ же сзади оказался на плащѣ.

безсильное копированіе, даже не умышленное подражаніе, а нѣчто большее: Ивановъ воскресилъ въ фигурѣ Спасителя классическую простоту, величавую ясность и умѣніе въ немногомъ выразить внушительное, глубокое, умѣніе оживлять форму и показать ея значеніе, что̀ составляло сущность искусства античнаго, этого преимущественно формальнаго искусства. Но не забытъ Ивановымъ и другой элементъ всякаго художественнаго произведенія,—содержаніе, идея. Если Аполлонъ Бельведерскій — красивая форма, то Христосъ Иванова—полное созвучія сліяніе формы и содержанія: форма античная, содержаніе же новое, христіанское, античному міру невѣдомое. И въ этомъ отношеніи Ивановъ остался самимъ собою, доказавъ мощность и самобытность своего художественнаго генія.

Можно было съ полнымъ правомъ ожидать, что примѣненіе обратнаго изображенія, имѣвшее мѣсто въ первой картинѣ, повторится у Иванова и въ „Явленіи Христа народу". Такое предположеніе и ожиданіе къ счастью оправдались. Въ картинѣ выдѣляется изящная, нѣжная фигура повернувшагося къ зрителю спиной обнаженнаго юноши съ рыжими длинными волосами. Было уже давно замѣчено, что въ этой фигурѣ есть что-то женственное [53]), классически чистое [54]). Н. И. Романовъ указалъ [56]), что стройныя, изящныя ноги юноши взяты Ивановымъ съ античнаго образца,—именно Афродиты Медичи (Уффиціи, Флоренція), съ которой Ивановъ исполнилъ нѣсколько рисунковъ [56]). Особенно интересенъ рис. 38-ой, изображающій Афродиту въ профиль вправо; отмѣтимъ, что на рисункѣ нѣтъ дельфина съ эротами,—для цѣлей художника они не были нужны.

На табл. VI даемъ снимокъ Медицейской Афродиты (рис. 8) и обратный снимокъ юноши (рис. 7): сопоставляя оба рисунка, мы должны признать, что Ивановъ для послѣдняго воспользовался обратнымъ изображеніемъ упомянутой античной статуи [57]).

---

[53]) „. . . . Женщина это или мальчикъ?" спрашивалъ въ 1858 г. Н. И - въ въ „Иллюстраціи" (см. Собко, Словарь., т. II, вып. 1, стр. 134). „Особенно бросается въ глаза... обнаженный юноша съ тѣломъ нѣжнымъ и бѣлымъ, какъ у молодой дѣвушки...", писалъ въ томъ же году г. А. В. въ „Русск. Вѣстн." (см. Собко, тамъ же, стр. 136 сл.).

[54]) „. . . Впереди, направо,—обнаженный торсъ молодого человѣка, красоты почти античной...", замѣчалъ въ 1859 г. Ковалевскій въ „Отеч. Зап". (См. Собко, тамъ же, стр. 167).

[55]) Н. Романовъ, Александръ Андреевичъ Ивановъ и значеніе его творчества. Москва, 1907 г., стр. 26.

[56]) Импер. Моск. и Рум. муз., залъ 4-ый, витрина А, рис. 37—39.

[57]) Рисунокъ головы Афродиты Медичи мы видимъ на этюдѣ № 254 (см. выше прим. 47-ое). Если для „Явленія Христа Магдалинѣ" Ивановъ не предпослалъ такъ много этюдовъ, какъ для „Явленіи Христа народу", и не оставилъ прямыхъ доказательствъ сопоставленія Христа (въ первой картинѣ) съ Аполлономъ, то, надо думать, только потому, что на эту картину онъ смотрѣлъ лишь какъ на предвѣщаніе именно чего-то великаго, объединеннаго, въ полнотѣ высказавшаго бы намѣченное и испробованное въ „Явленіе Христа Магдалинѣ".

Предлагаемая статья была уже закончена, когда проф. Вл. К. Мальмбергъ указалъ на слѣдующее. О. Ф. Вальдгауеръ [58]) несомнѣнно доказалъ, что въ торсо Валентини [59]) мы имѣемъ передъ собою копію съ Филоктета Пиѳагора, и реставрація [60]) вполнѣ убѣждаетъ въ правильности отнесенія торса къ оригиналу регійца. Воспроизведенія Филоктета на рѣзныхъ камняхъ, привлекаемыя О. Ф. Вальдгауеромъ, еще болѣе оправдываютъ выводы изслѣдователя. „Часто... повторяется [на рѣзныхъ камняхъ] типъ Furtwängler (Die antiken Gemmen) XXI 20—24, который наиболѣе подходитъ къ произведенію монументальной скульптуры. Тутъ Филоктетъ, хромая, подвигается впередъ, осторожно вытягивая одну ногу, раненую, и опираясь на палку. При этомъ части тѣла расположены хіастически: изъ этого слѣдуетъ, что фигуры на рѣзныхъ камняхъ, при томъ наиболѣ распространеннаго типа, совершенно совпадаютъ съ типомъ, который даетъ анализъ торса Валентини." [61]) Но О. Ф. Вальдгауеръ не отмѣтилъ, къ сожалѣнію, одной

В. С. Зуммеръ въ своей работѣ „Система билейскихъ композицій А. А. Иванова („Искусство", 1914 г., №№ 7—12) ограничивается только библейскими эскизами Иванова. [Это изслѣдованіе, пытающееся не безъ умысла и крайне просто разрѣшить всю сложность творчества Иванова слѣпымъ подчиненіемъ и рабскимъ слѣдованіемъ художника не только плану книги Штрауса а Жизнь Іисуса", но и ея направленію, встрѣтило, къ счастью, достойную отповѣдь со стороны Н. И. Романова („Старые годы", 1916 г.. янв.—февр., 1-ое прим. на стр. 41) и Н. Машковцева („Творческій путь Александра Иванова" въ „Аполлонѣ", 1916 г., №№ 6—7, стр. 36—39)]. Что касается очень интересной статьи послѣдняго, то нельзя согласиться съ нѣкоторыми ея выводами. Такъ, относительно законченной картины „Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ" г. Машковцевъ пишетъ: „Разочарованіе въ классическихъ пріемахъ, въ классическомъ звучаніи композиціи, сказалось въ „Маріи" печатью равнодушія и утомленности" (стр. 5—6); напротивъ, здѣсь Ивановъ нарочито подчеркнулъ фигурою Христа свое „міроощущеніе" скульптора. лежащее, по словамъ г. Машковцева, въ основѣ классической композиціи (стр. 6). О значеніи антиковъ въ творческомъ пути Иванова г. Машковцевъ упоминаетъ нѣсколько кратко, хотя вліяніе ихъ явно чувствуется въ законченныхъ произведеніяхъ Иванова, гдѣ антики служили въ то же время только наиболѣе подходящей оболочкой, формой для самобытныхъ внутреннихъ образовъ великаго художника, возникшихъ до нахожденія соотвѣтствующаго имъ выраженія въ созданіяхъ античной скульптуры,—Ивановъ всегда и вездѣ оставался исконнымъ и независимымъ въ своихъ художественныхъ замыслахъ.

[58]) О. Ф. Вальдгауеръ, Пиѳагоръ Регійскій. Изслѣдованіе въ области греческой скульптуры первой половины V в. до Р. Х. Петроградъ, 1915 г. [Въ данной книгѣ, заслуживающей полнаго вниманія, авторъ, насколько было это возможно, во многомъ выяснилъ темную, относящуюся къ Пиѳагору страницу греческаго искусства,—отнынѣ Пиѳагоръ пересталъ быть блѣдною литературной тѣнью, а художественная археологія обогатилась новыми свидѣтельствами тонкаго, научнаго, художественнаго анализа. Рецензія Б. В. Фармаковскаго (Журн. Мин. Нар. Просв. 1916 г., іюль) стала намъ извѣстна послѣ составленія данной замѣтки. Н. Щ.].

[59]) Тамъ же, рис. 16—18.

[60]) Тамъ же, рис. 19.

[61]) Тамъ же, стр. 80.

любопытной особенности, а именно, что оттиски этихъ камней показываютъ обратное изображеніе Филоктета: какъ и въ статуѣ, выставлена впередъ больная нога, на палку опирается рука стороны больной ноги, въ другой рукѣ—лукъ и колчанъ; только все это—въ обратномъ положеніи, т. е. все лѣвое вышло на отпечаткахъ, по сравненію съ торсомъ, правымъ и наоборотъ.

Разъ оттиски камней даютъ обратное изображеніе, то само собою ясно, что изображенія на камняхъ сдѣланы въ ту же сторону, какъ и оригиналъ; это вполнѣ понятно, ибо для рѣзчика было несомнѣнно болѣе легкимъ представить статую такъ, какъ онъ видѣлъ ее передъ собою со стороны хромающей ноги, т. е. идущею влѣво, съ выступающею лѣвою больною ногой, съ палкой въ правой помогающей рукѣ, съ отставленною назадъ правой ногой, съ колчаномъ и лукомъ въ правой рукѣ.

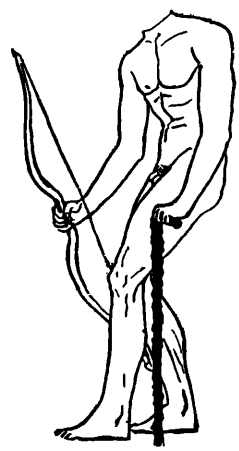


Рис. 3.

Разумѣется, нельзя требовать и искать точнаго, полнаго совпаденія между композиціями статуи и ея отраженіями на камняхъ, — во первыхъ, „форма поля (камней), вліяла на композицію“, [62]) во-вторыхъ, перенесеніе произведенія круглой пластики въ рельефное изображеніе неминуемо вызывало тѣ или другія извѣстныя видоизмѣненія, которыя и на рельефѣ передали бы существенныя черты статуи, какъ таковой.

Приводимъ здѣсь для сравненія торсъ Валентини въ реставраціи О. Ф. Вальдгауера (рис. 3) и два изображенія рѣзныхъ камней (рис. 4 и 5). [63]) Изображеніе № 5 (берлинскій карнеолъ) дано по рисунку Винкельмана [64]). Всѣ воспроизводившіе этотъ рисунокъ [65]) не принимали во вниманіе, что онъ показываетъ карнеолъ такъ, какъ мы видимъ его паредъ собой въ оригиналѣ, т. е. показываетъ рѣзьбу въ камнѣ, и считали изображеніе оттискомъ, — это слѣдуетъ, напр., изъ сопоставленія у Овербека [66]) отпечатка и прямого изображенія. Фуртвенглеръ первый указалъ, [67]) что винкельмановскій рису-

Рис. 4.

---

[62]) Тамъ же, стр. 80

[63]) Overbeck, Gesch. d. gr. Pl., I, B., 4. Aufl., рис. 72a и 72в (72в=Furtw., Die ant. Gem., табл. XXI, 20=Вальдгауеръ, рис. 20).

[64]) Monum. ined., № 119, стр. 160 [прим. Фуртв., текстъ къ „Die ant. Gem.“, т. II, стр. 103).

[65]) Millin, Overbeck (Gallerie и Gesch. d. gr. Pl.), Milani (Filottete, табл. 2, 19), Babelon (La gravure, стр. 116, рис. 82 [прим. Фуртв., стр. 103].

[66]) См. выше прим. 63.

[67]) Furtwängler, Die antikan Gemmen, т. II, стр. 103. [На всѣхъ пяти камняхъ (Furtw., Die ant. Gem., XXI, 20—24) больная нога у Филоктета—правая, т.-е. не въ отпечаткахъ—лѣвая, какъ и у торса Валентани].

нокъ—обратное изображеніе по отношенію къ оттиску карнеола и стилистически совершенно не вѣренъ. Рис. 4—оттискъ другого рѣзного камня (прежде былъ у г-жи Мартенсъ-Шафгаузенъ въ Боннѣ), и ясно, что мы имѣемъ въ немъ обратную композицію Филоктета. Несмотря на суровый отзывъ Фуртвенглера о винкельмановскомъ рисункѣ, мы принуждены были воспользоваться послѣднимъ, ибо воспроизведеніе отпечатка карнеола у Фуртвенглера, данное въ величину оригинала, слишкомъ мало и не въ достаточной степени ясно для полученія четкаго клише.

Рис. 5.

Дополненіе. Въ собраніи Е. Г. Швартца въ Петроградѣ находится эскизъ А. А. Иванова къ картинѣ „Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ". [68]) С. Эрнстъ [69]) такъ говоритъ про этотъ эскизъ: „Если музейное полотно (картина въ Рус. Муз. Имп. Ал. III) можно назвать трагедіей, развернутой во всемъ величіи и спокойствіи ложно-классическаго канона, то эскизъ, по жизни свѣтящейся въ немъ, должно чувствовать какъ мистерію Пасхальнаго Утра, озаренную радостью Чуда... Эти туманныя, блѣдно-голубыя и золотистыя, коричневыя, розовыя и жемчужная краски, эта прелесть волшебно-живого движенія композиціи отводятъ ему богатое мѣсто среди твореній мастера, въ которыхъ съ каждымъ годомъ открывается все болѣе высокій и радостный путь русской живописной традиціи".

На эскизѣ Христосъ представленъ налѣво, Магдалина направо, т.-е. въ обратномъ расположеніи по сравненію съ картиной Рус. Муз. Имп. Ал. III и эскиза Румянцовскаго музея. Крайне примѣчательно, что на эскизѣ собр. Швартца поза Христа, за исключеніемъ поднятой правой руки, является почти точнымъ воспроизведеніемъ позы Аполлона Бельведерскаго; вполнѣ очевидно, что для позы Христа въ этой картинѣ поза Аполлона была выбрана уже первоначально, и когда художникъ помѣстилъ Христа на законченной картинѣ вправо, получилась та же поза, только въ обратномъ изображеніи. Достойно вниманія, что и поза Магдалины на эскизѣ Швартца предстоитъ уже твердо опредѣленной, ибо на музейной картинѣ мы видимъ лишь измѣненія въ одеждѣ, но поза остается той же самой, данной въ зеркальномъ изображеніи: какъ на эскизѣ собр. Швартца, такъ и на полотнѣ Музея Имп. Ал. III Марія опустилась на колѣно ноги перваго плана (на эскизѣ на лѣвое колѣно, на картинѣ на правое), подняла выше въ обоихъ случаяхъ руку второго плана (на эскизѣ правую, на полотнѣ лѣвую) и т. д.. Но не только для этой картины Иванова Аполлонъ Б. былъ опредѣляющимъ моментомъ, — такъ, для головы

---

[68]) Старые Годы, 1916 г., январь,—февраль, табл. при стр. 78.

[69]) С. Эрнстъ, Картины русскихъ художниковъ въ собраніи Е. Г. Швартца (Старые Годы, 1916 г., янв.—февр., стр. 67).

Аполлона на картинѣ „Аполлонъ, Кипарисъ и Гіацинтъ“,[70]) написанной Ивановымъ въ 1831—1832 гг.,[71]) образцомъ послужила, по мнѣнію Н. И. Романова[72]), голова той же Ватиканской статуи, исполненная Ивановымъ карандашомъ[73]). Мы позволимъ себѣ не согласиться съ Н. И. Романовымъ, что для головы Аполлона на этой картинѣ послужилъ образцомъ рис. 48 витр. А; Н. И. Романовъ всецѣло правъ, усматривая въ чертахъ Аполлона картины сходство съ чертами Аполлона Б., но намъ кажется, что голова Аполлона картины опять-таки является обратнымъ изображеніемъ головы Аполлона Б. и что въ данной картинѣ образцомъ послужилъ упомянутый выше этюдъ Иванова въ Румянцовскомъ музеѣ № 246, что видно, напр., по повороту шеи и т. д.. Какъ этюдъ № 246, такъ и голова Аполлона на полотнѣ представлены почти равно въ три четверти влѣво, въ то время какъ рис. 48 витр. А ближе къ профилю влѣво. Въ своей статьѣ Н. И. Романовъ даетъ[74]) крайне цѣнное указаніе, что „въ Румянцовскомъ Музеѣ есть... рисунокъ Иванова, вѣроятно, съ ногъ Аполлона Бельведерскаго. Отсюда взялъ Ивановъ красивую систему ремней, прикрѣпляющихъ сандаліи къ ногамъ Аполлона въ его картинѣ“. Это еще разъ подкрѣпляетъ выводъ, что среди антиковъ[75]) Ватиканская статуя оказывала на творчество Иванова большее вліяніе, чѣмъ предполагали раньше. Можно идти еще далѣе и предположить, не опасаясь впасть въ крайность, что даже въ картинѣ Иванова „Пріамъ умоляетъ Ахилла отдать тѣло Гектора“[76]), написанной Ивановымъ въ 1824 г.[77]) и удостоенной 2-ой золотой медали[78]), повернутая въ три четверти влѣво голова Пелида имѣетъ много общаго съ обратнымъ изображеніемъ головы Аполлона Бельведерскаго, какой она дана, напр., на этюдѣ № 246. Но, несмотря на явное увлеченіе Иванова антиками[79]),

---

[70]) Находится въ Имп. Моск. Публ. и Рум. муз., № 242; воспроизведенія см. Каталогъ Карт. Гал. Румянц. муз., рис. на стр. 107; Старые Годы, 1916 г., янв.—февр., табл. при стр. 46.

[71]) Собко, Словарь.., т. II, вып. 1, стр. 270.

[72]) Н. И. Романовъ, Картина А. Иванова „Аполлонъ, Кипарисъ и Гіацинтъ“ (Стар. Годы, 1916 г., янв.—февр., стр. 42—43).

[73]) Хранится въ Румянц. муз., залъ 4, витр. А, рис. 48; воспроизведенія см. обложку Каталога Румянц. муз.; Старые Годы, тамъ же, рис. на стр. 43.

[74]) Указ. соч., стр. 43.

[75]) См. также замѣчанія Н. И. Романова (Старые Годы, 1916 г., янв.—февр., стр. 44) относительно рисунковъ Иванова „Спящій Эндиміонъ“ (Румянц. муз., залъ 4, витр. А, рис. 40; Стар. Годы, 1916 г., янв.—февр., рис. 7 при стр. 41), „Гонимедъ“ (Румянц. муз., залъ 4, витр. А, рис. 36; Старые Годы, тамъ же, рис. 8 при стр. 44) и рисунка женской руки (Румянц. муз., залъ 4, витр. А, рис. 35), см. также голову Аполлона Бельв. тамъ же, витр. А, рис. 72 (верхній прав. рис.).

[76]) Находится въ Румянц. муз., № 291.

[77]) Собко, Словарь.., т. II, вып. 1, стр. 270.

[78]) Тамъ же, стр. 8.

[79]) Въ картинѣ Иванова „Явленіе Христа народу“ на заднемъ планѣ въ серединѣ написанъ обращенный вправо, опирающійся на посохъ странникъ въ

вполнѣ примѣнимъ къ великому русскому національному художнику слѣдующій о немъ отзывъ Н. И. Романова [80]): „...Ивановъ, какъ художникъ, былъ всегда одинъ и тотъ же, оставался всегда вѣренъ себѣ. Во всѣ моменты своей творческой дѣятельности онъ является геніальнымъ синкретистомъ, и это не въ смыслѣ выразителя средняго типическаго уровня и суммы достиженій даннаго момента, какимъ былъ, напримѣръ, Доменико Гирландайо, и не въ смыслѣ академически-ученаго эклектизма даже самыхъ даровитыхъ болонцевъ, озиравшихся всегда назадъ и не выяснившихъ новыхъ принциповъ искусства, проступающихъ въ ихъ собственномъ творчествѣ. Эклектическій геній А. Иванова можно сблизить только съ общимъ типомъ (не стилемъ) Рафаэлевскаго творчества. Усваивая такъ же глубоко отовсюду собранные элементы, А. Ивановъ претворялъ ихъ въ нѣчто самобытно-новое, чему было свойственно что-то свое неуловимое, раздѣляющее тонкой, но ясно ощутимой, гранью собирательное подражаніе отъ творчески-новаго въ искусствѣ".

Приведенные случаи обратныхъ изображеній позволяютъ до извѣстной степени усмотрѣть, что въ искусствѣ какъ античномъ, такъ и новомъ встрѣчаются одинаковыя явленія художественнаго творчества, а разборъ картинъ А. А. Иванова. несравненно болѣе понятнаго и близкаго по духу, чѣмъ художники Греціи, Италіи и т. п., самъ собою призываетъ къ отысканію и выясненію такихъ же мотивовъ и въ искусствѣ другихъ народовъ.

Н. Щербаковъ.

шляпѣ съ широкими полями. Возможно, что и въ этой фигурѣ отразился античный рельефъ такъ наз. Пастуха (вдѣланъ въ стѣну „Бѣлой залы" Гатчинскаго дворца; Старые Годы, 1914 г., іюль—сент., стр. 45, рис. на той же стр.; см. также нашу замѣтку „Античный рельефъ Гатчинскаго дворца" въ „Сборникѣ въ честь проф. Вл. К. Мальмберга" („Общество изученія памятниковъ древности имени А. И. Успенскаго при Имп. Московск. Археол. Инст. имени Имп. Николая II", т. II, рис. по фотографіи „Старыхъ Годовъ", на стр. 25), слѣпокъ съ котораго Ивановъ могъ видѣть въ музеѣ Имп. Акад. Худ. (Указатель скульптурн. муз. Имп. Акад. Худ., составилъ Г. Трей. СПБ., 1871 г., № 333). Какъ странникъ Иванова, такъ и „Пастухъ" представлены въ профиль, съ нѣсколько запрокинутой головой, въ шляпѣ съ полями; только странникъ смотритъ вправо, „Пастухъ" влѣво, и мы въ правѣ предположить, что здѣсь Ивановъ опять примѣнилъ обратное изображеніе античнаго произведенія, тѣмъ болѣе, что изъ всѣхъ фигуръ картины Иванова у странника мало моделировки и онъ носитъ характеръ плоскостной, столь свойственный именно рельефу.

[80]) Старые Годы, 1916 г., янв.—февр., стр. 40.

ОТРАЖЕНІЕ АНТИЧНОЙ ФРЕСКИ НА БАРЕЛЬЕФѢ КАМИНА ГАТЧИНСКАГО ДВОРЦА.

„Неоклассицизмъ зарождался повсюду, но только въ Россіи, третьемъ Римѣ, было вполнѣ возможно развитіе этого стиля". (В. Курбатовъ, Петербургъ. Художественно-историческій очеркъ. СПБ., 1913 г., стр. 4).

На ряду съ украшеніемъ новой сѣверной столицы не меньшее вниманіе русскихъ вѣнценосцевъ обращено было и на пригородныя резиденціи, гдѣ и понынѣ все говоритъ о великихъ эпохахъ не только царствованій, но и искусства. Въ предлагаемой краткой замѣткѣ мы коснемся лишь одного гатчинскаго памятника, интереснаго своимъ прямымъ указаніемъ на вдохновившій художника источникъ.

Содержательный какъ всегда, лѣтній выпускъ журнала „Старые Годы" за 1914 г. (іюль—сентябрь) весь посвященъ „Гатчинѣ при Павлѣ Петровичѣ, Цесаревичѣ и Императорѣ". Среди другихъ рисунковъ въ „Старыхъ Годахъ" данъ снимокъ камина въ Тронномъ Залѣ Императрицы Маріи Ѳеодоровны [1]). Залъ, по словамъ Н. Лансере [2]),—„типичное произведеніе [Винцента] Бренны" (ум. около 1820 г.), выписаннаго въ 1780 г. Великою Княгинею Маріею Ѳеодоровной въ качествѣ живописца [3]). Талантъ Бренны, какъ архитектора, былъ нѣсколько грубоватаго характера [4]), въ его постройкахъ „не видно настоящаго зодчаго, т.-е. творящаго красоту изъ сочетанія массъ" [5]), что же касается внутренняго убранства зданій Бренны, то оно эфектно, но не всегда архитектурно. [6])

Упомянутый каминъ сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора, украшенъ бѣлыми же барельефами на порфировомъ фонѣ; рисунокъ камина при-

---

[1]) Старые Годы, 1914 г., іюль—сентябрь, рис. на стр. 15.

[2]) Н. Лансере, Архитектура и сады Гатчины. Старые Годы, 1914 г. іюль—сентябрь, стр. 16.

[3]) В. Курбатовъ, Петербургъ. СИБ., 1913 г., стр. 148.

[4]) Н. Лансере, Архит. и сады Гатчины, стр. 10.

[5]) В. Курбатовъ, Петербургъ, стр. 149.

[6]) Тамъ же, стр. 149.

Рис. 1.

Рис. 2.

писывается Бреннѣ [1]). На верхнемъ овальной формы барельефѣ (см. рис. 1) [2]) мы видимъ широкое ложе; на немъ сидятъ двѣ полуобнаженныя женскія фигуры съ покрывалами на головахъ. Лѣвая обняла свою подругу лѣвою рукой и жестомъ правой какъ-бы уговариваетъ, ободряетъ внимательно слушающую, застыдившую подругу. На первомъ планѣ замѣтно выдѣляется массивная ножка ложа.

Даже если бы не былъ хорошо извѣстенъ источникъ для этой сцены, все-же заранѣе можно сказать, что данное изображеніе—часть какой-то болѣе обширной композиціи: въ барельефѣ Бренны не достаетъ законченности, цѣльности, замкнутости, столь существенно необходимыхъ для украшенія, занимающаго срединное и главное мѣсто. Конечно, ни на минуту не можетъ возникнуть сомнѣнія, какое произведеніе, какого времени, народа и какой отрасли искусства послужило Бреннѣ образцомъ: передъ нами двѣ фигуры (Афродита или Пейѳо и новобрачная) изъ такъ называемой Альдобрандинской свадьбы,—фрески, открытой въ 1606 г. въ Римѣ и хранящейся нынѣ въ Ватиканской библіотекѣ (см. рис. 2) [3]). Болѣе, чѣмъ допустимо, что итальянецъ Бренна видѣлъ оригиналъ „Альдобрандинской свадьбы“, или, во всякомъ случаѣ, имѣлъ съ нея рисунокъ.

Бренна внесъ въ свой барельефъ нѣкоторыя измѣненія сравнительно съ оригиналомъ: на послѣднемъ ложе представлено въ ракурсѣ, показаны двѣ стороны ложа,—длинная и короткая, отчего оно кажется уходящимъ вглубь покоя; у Бренны мы видимъ только продольную сторону ложа, оно длиннѣе и занимаетъ больше мѣста. Главное же отклоненіе, столь умѣстное на украшеніи теплаго камина, заключается въ томъ, что Бренна и новобрачную изобразилъ полуобнаженной, что, уравнивая обѣ фигуры, до нѣкоторой степени доказываетъ извѣстную самостоятельность Бренны и придаетъ композиціи долю завершенности. Самый выборъ образца обнаруживаетъ хорошій, вѣрный вкусъ.

Каминный медальонъ Бренны—одно изъ указаній, гдѣ иногда надо искать мотивы, вдохновлявшіе русское прикладное искусство конца XVIII ст. Крайне важно, что и письменныя свидѣтельства въ состояніи пролить свѣтъ на значеніе античной живописи для русскаго

---

[1]) Н. Лансере, упом. статья, стр. 16.

[2]) Предлагаемый рисунокъ исполненъ по фотографіи „Старыхъ Годовъ“, Редакція коихъ любезно разрѣшила воспользоваться ея снимкомъ, за что авторъ считаетъ своимъ пріятнымъ долгомъ выразить Редакціи свою глубокую и искреннюю благодарность.

[3]) Копія въ краскахъ имѣется въ Музеѣ Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ (Залъ XXVI, № 1).

искусства эпохи Павла I. Въ первомъ по времени описаніи Гатчины составленномъ въ 1797 году бар. Б. Кампенгаузеномъ, мы читаемъ между прочимъ слѣдующее: „Картина, найденная въ Геркуланумѣ и написанная на кускѣ стѣны, принадлежитъ къ числу самыхъ замѣчательныхъ рѣдкостей“ [гатчинскаго дворца] [1]). Въ запискахъ польскаго короля Станислава—Августа Понятовскаго, пробывшаго позднимъ лѣтомъ 1797 г. 25 дней въ Гатчинѣ, находимъ относительно геркуланской картины болѣе подробныя свѣдѣнія: „Есть еще [въ гатчинскомъ дворцѣ] маленькая картина, размѣромъ приблизительно въ одинъ футъ, которая изображаетъ трехъ грацій, написана на кускѣ мрамора, и вырыта въ Геркуланумѣ; колоритъ и рисунокъ совершенно своеобразны и вещь эта скорѣе любопытна, чѣмъ красива“ [2]). Изъ словъ бар. Кампенгаузена можно было бы заключить, что картина являлась частью фрески, чему противорѣчитъ описаніе польскаго короля, опредѣленно говорящаго, что картина была на мраморѣ; вполнѣ мыслимо, что эта картина была станковою, вродѣ картины Александра „Молодыя женщины, играющія въ кости“ [3]), написанной также на мраморѣ и предназначенной для вставки въ стѣну.

Была ли извѣстна Бреннѣ до сочиненія имъ рисунка для камина гатчинская античная картина,—мы не знаемъ; если она была знакома ему, то позволительно предположить, что она подала Бреннѣ мысль обратить взоры на „Альдобрандинскую свадьбу“.

Въ сѣверной, далекой холодной странѣ, гдѣ умѣютъ цѣнить и понимаютъ истинное искусство, античные образы, пріютившись у привѣтливаго камина, чувствуютъ себя какъ дома, видя вокругъ неоспоримыя доказательства изысканнаго, тонкаго художественнаго вкуса этихъ такъ долго ходящихъ въ тяжелыхъ мѣховыхъ шубахъ, странныхъ, любящихъ красивую жизнь „скиѳовъ“, у которыхъ ни морозы, ни туманы не въ силахъ заглушить врожденнаго тяготѣнія къ идеаламъ вѣчно-прекраснаго.

Предлагаемая краткая замѣтка была уже закончена, когда о геркуланейской картинѣ въ Гатчинскомъ дворцѣ С. Юреневымъ были сообщены слѣдующія интересныя свѣдѣнія [4]): „Гдѣ находится эта картина теперь—неизвѣстно. Можетъ быть, она была вдѣлана въ стѣну

---

[1]) П. Вейнеръ. Убранство Гатчинскаго дворца. Старые Годы. 1914 г., іюль—сентябрь, стр. 36; въ примѣчаніи къ этому мѣсту (прим. 15, на стр. 76), г. Вейнеръ сообщаетъ: „Гдѣ эта картина находилась и существуетъ ли она понынѣ—неизвѣстно; намъ ее отыскать не удалось“.

[2]) **Тамъ же**, стр. 37; въ примѣчаніи (прим. 32 на стр. 77) г. Вейнеръ пишетъ: „Очевидно, та же, которую замѣтилъ бар. Кампенгаузенъ“.

[3]) К. Вёрманъ, Исторія искусства всѣхъ временъ и народовъ. Томъ I. Пер. съ нѣм. подъ ред. А. И. Сомова. СПБ., 1903 г., рис. на стр. 550. Картина найдена въ Геркуланеѣ.

[4]) С. Юреневъ, Картина изъ Геркуланума въ Гатчинскомъ дворцѣ (Старые Годы, 1915 г., январь—февраль, стр. 96—97).

и потомъ закрашена, можетъ быть лежитъ, забытая, въ кладовыхъ Гатчинскаго или какого-нибудь другого дворца, или же она попалъ въ частныя руки.

Случайно нами была найдена гравюра съ утерянной Геркуланской фрески. Она гравирована, повидимому, въ размѣръ картины (приблизительно $8 \times 5^1/_2$ вершковъ—у Понятовскаго одинъ футъ) въ 1760 г. А Грековымъ и Е. Виноградовымъ; ея воспроизведеніе помѣщено у Ровинскаго въ „Словарѣ русскихъ граверовъ“ (т. I, Виноградовъ Ефимъ, 11). Внизу ея находится надпись на русскомъ и французскомъ языкахъ: „Гравировано съ оригинальной картины, найденной въ Геркуланѣ и поднесенной Его Императорскому Высочеству Государю Цесаревичу и Великому Князю Павлу Петровичу, Владѣтельному Герцогу Шлезвихъ Гольштинскому Его Сіятельствомъ канцлеромъ графомъ Воронцовымъ 1763 года“. Эта надпись помѣщена въ отдѣльномъ обрамленіи, и у Ровинскаго не воспроизведена. Гравюра изображаетъ женщину съ шаромъ въ правой рукѣ, стоящую на пьедесталѣ. Вокругъ пьедестала—семь пляшущихъ съ гирляндами цвѣтовъ въ рукахъ женщинъ. Три изъ нихъ сгруппированы на переднемъ планѣ такъ, какъ обыкновенно группируютъ трехъ грацій. Четыре другихъ находятся за пьедесталомъ и, вѣроятно, не были замѣчены Станиславомъ Августомъ при его бѣгломъ осмотрѣ Гатчинскаго дворца.

Прослѣдить исторію Геркуланской фрески Гатчинскаго дворца не удалось. Въ изслѣдованіяхъ, посвященныхъ раскопкамъ засыпанныхъ Везувіемъ городовъ, она не упоминается; также не нашли мы свѣдѣній о ней и въ „Архивѣ графовъ Воронцовыхъ“, гдѣ въ перепискѣ могъ бы быть упомянутъ фактъ пріобрѣтенія картины канцлеромъ или поднесенія ея Цесаревичу. Въ 1760 г. она была уже привезена въ Россію, такъ какъ граверы Грековъ и Виноградовъ за границу не выѣзжали, и она могла быть гравирована только въ Россіи. Въ 1763 г., судя по надписи на гравюрѣ, картина была подарена графомъ Михаиломъ Ларіоновичемъ Воронцовымъ Великому Князю Павлу Петровичу. Въ послѣдній разъ о ней упоминается въ запискахъ Станислава Понятовскаго въ 1797 году“.

Въ необычайной воспріимчивости русскаго искусства къ стилю empire нельзя ли усматривать нѣчто болѣе глубокое, чѣмъ простую очередную смѣну художественныхъ теченій,—хотѣлось бы думать, что въ этой отзывчивости къ античности empir'a, быть можетъ, возродились античные элементы, составляющіе первоосновы искусства и культуры въ Россіи [1]).

Н. Щербаковъ.

---

[1]) Б. В. Фармаковскій, Архаическій періодъ въ Россіи (Мат. по Арх. Россіи, № 34, стр. 78).

ЕГИПЕТСКІЯ СКУЛЬПТУРНЫЯ МОДЕЛИ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ ИМЕНИ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МОСКОВСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ.

Въ египетской коллекціи В. С. Голенищева (нынѣ находящейся въ Музеѣ Изящныхъ Искусствъ въ Москвѣ) имѣется нѣсколько моделей круглой скульптуры и рельефа.

Главнымъ образомъ представлены царскія головы, затѣмъ головы животныхъ (льва, овна), птицъ (копчика, совы, ласточки) и нѣкоторыя другія.

Египетскія скульптурныя модели даютъ опредѣленный выработанный канонъ, которому долженъ былъ слѣдовать скульпторъ. Служили эти модели для обученія начинающихъ, по нимъ они должны были изучать выработанную систему правилъ. Изслѣдуя ихъ, мы можемъ болѣе или менѣе возстановить методъ традиціи въ египетскомъ искусствѣ.

Относятся эти памятники къ Позднему Времени; находятъ ихъ въ различныхъ мѣстахъ Египта, какъ напримѣръ: въ Санѣ, въ Саккара.

Очень цѣнное собраніе ихъ имѣется въ Каирскомъ Музеѣ, научное описаніе которыхъ дано Edgar'омъ [1]), а также и во многихъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ. (Интересныя модели находятся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ коллекціи проф. Б. В. Фармаковскаго, описанію этихъ моделей будетъ посвящена особая статья).

Подробное разсмотрѣніе технической стороны египетской скульптуры мы находимъ у Prisse d' Avennes, Perrot et Chipiez, Maspero, Edgar и др., причемъ въ нѣкоторыхъ пунктахъ они совершенно расходятся.

Большей частью модель дѣлалась изъ известняка и носила характеръ законченнаго произведенія, но иногда ее оставляли неоконченной, чтобы начинающій ученикъ могъ яснѣе уловить ходъ работы.

---

[1]) Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Sculptors' studies and unfinisched works par M. C. C. Edgar. Le Caire. 1906.

Прим. Въ скобкахъ помѣщены инвентарные номера Музея.—В. 2 и т. д. означаетъ номеръ витрины.

Обычнымъ этюдомъ круглой скульптуры являлась голова фараона, на которую смотрѣли, какъ на условный типъ, а не какъ на портретъ.

Головной уборъ и урей указывали на то, что изображена голова фараона, черты же лица такія же могли быть и у боговъ и у людей (№ 1 (3119), табл. VII, рис. 1).

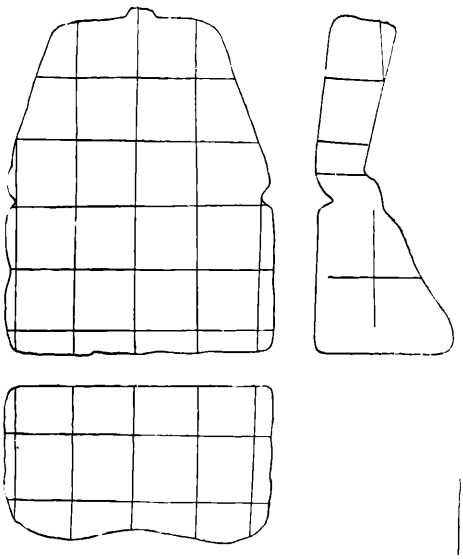


Рис. 1.

Иногда верхъ головного убора не былъ сдѣланъ и голова кверху заканчивалась плоскимъ срѣзомъ (№ 4 (3128), табл. VII, рис. 2; (№ 2 (3118), табл. VII, рис. 3). Скульпторъ оперировалъ съ прямоугольнымъ кускомъ известняка, на поверхности котораго находились горизонтальныя и вертикальныя линіи. Перекрещиваясь подъ прямымъ угломъ, онѣ образовывали квадратъ (рис. 1). Являясь единицей мѣры, эти квадраты дѣлались одного и того же размѣра, хотя большая точность размѣра бываетъ рѣдка, но для простого глаза эта неправильность не всегда замѣтна.

На поверхности нѣкоторыхъ моделей вмѣсто квадратовъ иногда находятъ только вертикальныя линіи сзади, быть можетъ остальныя линіи могли исчезнуть отъ непогоды или краски могли стереться, а иногда квадраты исчезали вслѣдствіе того, что кусокъ, на которомъ онъ былъ начертанъ, срѣзался.

На большинствѣ головъ горизонтальныя линіи были помѣщены такъ, что одна изъ нихъ совпадала съ концомъ носа, но надо замѣтить, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ она бываетъ нѣсколько выше. У царскихъ головъ конецъ носа былъ наиболѣе удобнымъ начальнымъ пунктомъ, когда голова вырѣзалась отдѣльно для практики.

Что касается вертикальныхъ линій, то одна изъ нихъ опредѣляетъ верхніе углы клафта, другія же размѣщались соотвѣтственно. Это обычная система, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ начальной линіей является передняя часть ушей, въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда изображенъ другого рода головной уборъ (шлемъ). Квадратъ на царскихъ головахъ — это квадратъ канона, но использованный такъ, какъ это было удобно скульптору, когда онъ имѣлъ дѣло, именно, съ отдѣльной головой, а не съ цѣлой фигурой.

Кромѣ главныхъ линій имѣются еще второстепенныя, которыя употреблялись, чтобы отмѣтить разстояніе нѣкоторыхъ пунктовъ отъ главныхъ линій: положеніе верхней границы уха, нижней границы

уха, края головной повязки, конца подбородка (рис. 2). Эти второстепенныя линіи наносились на поверхность камня или пропускались, согласно желанію самого скульптора. И главныя и второстепенныя линіи были или врѣзаны на поверхности камня, или нанесены черной или красной краской (№ 1 (3119)).

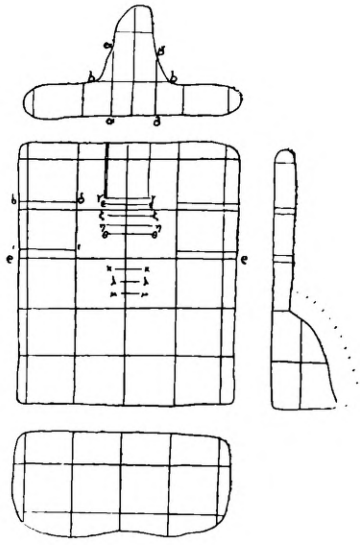


Рис. 2.

Размѣръ квадрата (или длина единицы) зависѣлъ отъ размѣра головы. Вопросъ объ опредѣленіи единицы измѣренія не выясненъ. По Edgar'y [1]) единица равна разстоянію отъ края носа до пункта на лбу, немного ниже головной повязки и выше брови, варіанты незначительны. Единица всегда остается одной и той же постоянной мѣрой; какъ произошла эта мѣра—вопросъ чрезвычайно трудный.

Въ собраніи Музея имѣется еще нѣсколько головъ, сдѣланныхъ изъ нильскаго ила (№ 8 (3733), 9 (3734), 10 (4567)). Возможно, что онѣ являлись слѣпками моделей, исполненныхъ изъ другого матеріала.

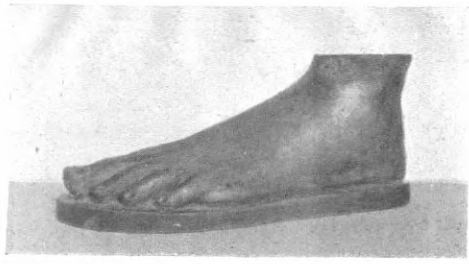


Рис. 3.

Рѣже представлены другія части человѣческаго тѣла, больше всего встрѣчается этюдъ лѣвой ноги.—Въ коллекціи Музея имѣется подобный образецъ (№ 12 (3124)), рис. 3). Примѣрами головъ животныхъ и птицъ въ круглой скульптурѣ являются изображенія льва, львицы, овна, копчика (№ 15 (3123), табл. 1, рис. 6; 14 (3122), табл. 1. рис. 7; 13 (3120), табл. 1 рис. 5; 16 (3121), табл. 1 рис. 4).

Затѣмъ въ Голенищевскомъ собраніи имѣются также образцы моделей въ рельефѣ. На сглаженной поверхности куска камня наносились квадраты, врѣзанные или нарисованные (№ 27 (3731), 23 (3007). Послѣ того, какъ задній планъ былъ срѣзанъ, контуръ вырѣзаемаго рисунка заканчивался, края закруглялись, а детали отдѣлывались. Edgar сообщаетъ, что на нѣкоторыхъ рельефахъ имѣлись въ верхнихъ углахъ дыры, которыя, быть-можетъ, служили для того, чтобы эти произведенія вѣшались, какъ модели, на стѣнахъ мастерской скульптора.

---

[1]) Remarks of egyptian' sculptors' models' by C. C. Edgar. Recueil de travaux relatifs à la philologie et a l'archéologie égyptiennes et assyriennes—vol. XXVII. Paris. 1905.

Въ большинствѣ этюдовъ человѣческія фигуры или головы въ рельефѣ — представлены правымъ профилемъ (№ 18 (3006), табл. 2, рис. 5; 21 (3245), табл. 2, рис. 2; 19 (3008), табл. 2 рис. 3; 20 (3126): Табл. 2, рис. 4), хотя въ Музеѣ имѣется плитка съ рельефнымъ изображеніемъ головъ фараона съ лѣвымъ профилемъ (№ 22 (3009), табл. 2 рис. 1).

Perrot и Maspero считаютъ систему квадратовъ на поверхности рельефа, сдѣланной для увеличенія или уменьшенія рисунка: „Le mise au carreau est le procédé dont les artistes se servent le plus souvent pour répéter en petit une grande figure, ou pour répéter en grand un petit modèle“ (Perrot) [1].—„Le modèle, exécuté en petit, était mis au carreau et transcrit sur la muraille à grande échelle par les aides et par les élèves“ (Maspero) [2].

Edgar же считаетъ, что для изображенія человѣческой фигуры— это не является первичной цѣлью системы квадратовъ:

„As regards the human figure we know that this was not the primary purpose of the squares; we know that the unit was a constant quantity and that the artist followed the rules of a system which was firmly fixed in his mind“ (Edgar) [3].

Edgar приводитъ въ своей статьѣ „Sculptors' sdudies and unfinished works“ — два канона измѣреній, господствовавшихъ въ египетскомъ искусствѣ. По болѣе древнему канону высота фигуры равнялась 19 д. единицамъ, по новому 21 (или $21^1/_4$).

Еще у Діодора [4]) встрѣчается замѣтка о томъ, что у египтянъ былъ канонъ, человѣческую фигуру они дѣлили на $21^1/_4$ единицы,—и что греческіе скульпторы Телеклъ и Теодоръ пользовались этой системой. Нѣкоторые ученые думали, что канонъ былъ основанъ на разницѣ какой-нибудь одной части тѣла къ другой, причемъ приводятся весьма различныя точки зрѣнія: по Lepsius'у, напримѣръ, такой мѣрой является длина ступни, по Wilkinson—высота ступни, по Blanc и Prisse—длина средняго пальца (руки). Edgar же осторожно предполагаетъ, что если единица новой системы въ ея отношеніи къ человѣческой фигурѣ была вообще опредѣлена, то это могла быть — ладонь. Что же касается Maspero, Mariette и Perrot, то они отрицаютъ существованіе канона въ египетскомъ искусствѣ. „Nous ne connaissons pas les méthode, que les egyptiens employaient à l' enseignement du dessin. La pratique leur avait appris à determiner les proportions générales du corps et à établir des relations constantes entre les parties dont il est constitué, mais ils ne s'étaieut jamais inquiétés de chiffrer ces proportions et de les ramener toutes à une mesure commune. Rien, dans ce

---

[1]) Perrot et Chipiez. Egypte. Histoire de l'art dans l' antiquité. T. I. Chapitre VII.

[2]) Maspero. Larchéologie égyptienne. Paris. Chapitre IV.

[3]) Edgar. Sculptors' studies and unfinisched works. X.

[4]) Diodori. I, 98, 5—7.

qui nous reste de leur oeuvre, ne nous autorise à croire qu'ils aient jamais possédé un canon officiel réglé systematiquement sur la longueur du doigt ou du pied humain.—Leur enseignement était de routine et non de théorie (Maspero) [1]).

По Lepsius'y [2]) верхней частью человѣческой фигуры въ первомъ канонѣ является верхняя часть лба, тамъ, гдѣ начинаются волосы; разстояніе равняется 18 единицамъ, а высота всей фигуры высчитывается 19 единицъ. Высота ногъ до бедеръ 9, до колѣнъ 6, до верха плечъ 16, до конца носа 17. Точное установленіе ширины фигуры труднѣе.

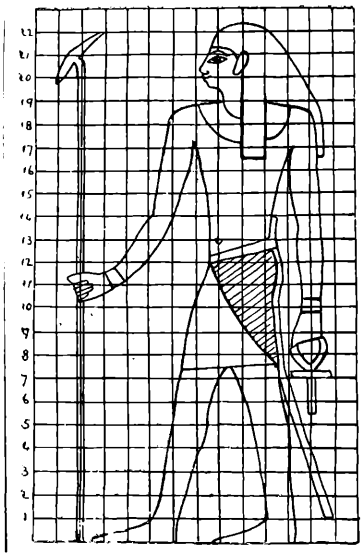


Рис. 4. 20

Второй канонъ, распространившійся съ саисскаго періода, даетъ слѣдующія цифры: высота фигуры 22 съ дробью, высота до верхней части лба 21 съ дробью, до рта 20, до плечъ 19, до колѣнъ 7. Edgar, признавая существованіе канона для изображенія человѣческой фигуры, допускаетъ все же, что пользованіе квадратомъ не запрещало скульптору свободно работать, иногда и линіи намѣчались не совсѣмъ точно, а довольно свободно,— затѣмъ многіе скульпторы работали совсѣмъ безъ дѣленія на квадраты, а только на глазъ.

Хорошей иллюстраціей хода работы надъ рельефомъ, начатомъ по разграфленному, согласно модели, камню, можетъ служить имѣющійся въ Музеѣ памятникъ (№ 4075. B. 9). Вся поверхность этого рельефа покрыта сѣтью квадратовъ, 33 неполныхъ въ высоту и 43 въ ширину. Рисунокъ исполненъ черной краской. Врѣзанныя линіи мѣстами проведены неровно, иногда видна поправка. Богиня Сохметъ представлена съ головой львицы, въ парикѣ. На ее головѣ солнечный дискъ со священнымъ змѣемъ уреемъ. Богиня одѣта въ обтянутое платье, правая рука въ ритуальной позѣ, лѣвая держитъ знакъ жизни (anh). На лѣвой рукѣ намѣченъ браслетъ, на шеѣ ожерелье.

Впереди Сохметъ стоитъ богиня (?) въ головномъ уборѣ, состоящемъ изъ двухъ страусовыхъ перьевъ, въ серединѣ солнечный дискъ, по бокамъ урей—все это покоится на рогахъ барана.

Длинный паричъ спускается на грудь и плечи. Богиня одѣта въ широкое платье, на груди ожерелье, на рукахъ браслеты, въ правой она держитъ жезлъ „уасъ“, въ лѣвой знакъ жизни.

---

[1]) Maspero. L'Archéologie Egyptienne. Chapitre IV.

[2]) Lepsius. Denkmäler.

Обѣ богини стоятъ передъ фараономъ, который одѣтъ въ широкое платье, въ богатомъ головномъ уборѣ; на рукахъ, которыя изображены въ ритуальной позѣ (съ чашей), надѣты браслеты, на шеѣ ожерелье.

Рельефъ богини Сохметъ исполненъ отчетливо, рисунокъ же сохранился плохо, мѣстами совсѣмъ стерся. Съ боковъ камень нѣсколько отбитъ. Разграфленіе сохранилось хорошо. Работа носитъ характеръ начальный, совершенно еще не обработанный.

Ширина рельефа 29,75 см. высота 22 см. Количество квадратовъ: въ дискѣ Сохметъ въ дл. $4^1/_4$ квадр., въ шир. $5^1/_4$ квадр.; въ головѣ въ дл. около 4, въ шир. $5^1/_4$; во всей фигурѣ въ дл. 22 (съ головой), 19 (безъ головы), въ шир. плечъ $4^1/_2$, бедеръ $3^1/_2$, низа ногъ 3; въ рукѣ (кисть сжата) въ дл. $10^1/_2$, въ шир. 1; въ кисти руки въ дл. 3, въ шир. $1^1/_2$; въ ногѣ въ дл. не полныхъ 12, въ шир., $1^1/_4$—$2^3/_4$.

Известнякъ.

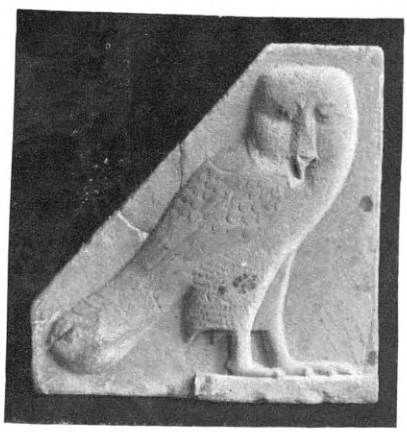


Рис. 5.

Въ коллекціи Музея имѣется нѣсколько рельефовъ человѣческихъ головъ (№ 19 (3008), 20 (3126), 21 (3245), 22 (3009) и нѣсколько рельефовъ птицъ (№ 23 (3007), табл. 2, рис. 6; 25 (3011); 24 (3010), рис. 5; 26 (3244)). Для животныхъ и птицъ не было общепризнаннаго канона, единица измѣренія варіируется. Edgar предполагаетъ, что ученика обучали овладѣть извѣстной системой изображенія животныхъ и птицъ, системой, быть-можетъ, просто мѣстной и обученіе продолжалось до тѣхъ поръ, пока онъ не былъ въ состояніи производить нужное изображеніе по правилу, не чувствуя необходимости въ разграфленной модели.

ОПИСАНІЕ ПАМЯТНИКОВЪ.

I. КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА.

№ 1 (**№ 3119—B. 2**)., рис. 1 табл. VII, рис. 1.

Незаконченная модель идеальной головы фараона въ клафтѣ со священнымъ зміемъ уреемъ.

Модели приданъ общій контуръ, намѣчены черты лица, уши, клафтъ, урей.

Всюду видны награвированныя въ клѣтку линіи.

Выс. 12,5 см. Шир. 10,25 см.

Известнякъ.

Ср. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Sculptors' studies and unfini shed works par M. C. C. Edgar. Le Caire. 1906. vol. XXXI, pl. VIII—XII.

№ 2 (**№ 3118—B. 2.**), табл. VII, рис. 3.

Модель, изображающая идеальную голову фараона.

Работа хорошая. Поверхность полирована. Сохранность—мѣстами поверхность отколота. Выс. 18 см. Обхватъ 38 см. (верхъ).

Ср. Edgar. Pl. XIII—XVI.

№ 3 (**№ 3127—B. 2**).

Модель головки. Отбитъ кончикъ носа.

Выс. 11 см. Обхватъ 24 см. (верхъ).

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XIII—XV.

№ 4 (**№ 3128—B. 2.**), табл. VII, рис. 2.

Модель бюста фараона въ головной повязкѣ. Поверхность попорчена, кончикъ носа отбитъ.

Выс. 10,5 см. Обхватъ 24 см.

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XIII—XIV.

№ 5 (**№ 3710—B. 2**).

Фрагментъ головки-модели въ головной повязкѣ. Работа хорошая. Поверхность мѣстами отбита.

Выс. 9 см. Шир. 4,5 см.

Камень.

№ 6 (№ 3049—B. 2).

Голова негра. Работа хорошая. Лѣвая часть головы немного отколота.

Высота 8,5 см.

Базальтъ.

№ 7 (№ 3049. B. 2).

Маска.

Довольно широкое лицо, узкіе глаза, нѣсколько вздернутый носъ. Отбитъ кончикъ носа, на поверхности мѣстами немного отколото, стерто.

Дл. 24 см. Шир. 15,5 см.

Камень.

Ср. Edgar. Pl. XVII, 33.366, 33.367.

№ 8 (№ 3733—B. 2).

Неотдѣленная головка въ шлемѣ.

Выс. 10,5 см. Шир. 6 см. Обхватъ 20 см.

Нильскій илъ.

№ 9 (№ 3734—B. 2).

Неотдѣленная головка въ шлемѣ.

Выс. 8,5 см. Шир. 6 см.

Нильскій илъ.

№ 10 (№ 4567—B. 2).

Лицо.

На обратной сторонѣ какіе-то выпуклые знаки.

Выс.—6,5 см.—Шир. 4,5 см.

Нильскій илъ.

№ 11 (№ 3563—B. 2).

Лицо.

Черты лица сработаны рѣзко. Поверхность мѣстами отколота.

Выс. 5,5 см. Шир. 4 см. Обхватъ 12,5 см.

Мягкій известнякъ.

№ 12 (№ 3124—B. 2.), рис. 1.

Модель лѣвой женской ноги.

Тонкая, изящная работа. Поверхность полирована. Хорошая сохранность. Выс. 7,25 см. Дл. 17 см. Шир. 5,5—4,75 см.

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XIX, 33. 386.

№ 13 (№ 3120—B. 2.), табл. VII, рис. 5.

Голова барана.

Хорошая работа. Немного отбита часть головы.

Дл. 8,25 см.

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XX, 33. 390.

№ 14 (№ 3122—B. 2.), табл. VII, рис. 7.

Голова львицы съ раскрытой пастью и прижатыми ушами.

Работа хорошая, тонкая. Сохранность — Отколоты передніе, выступающіе зубы. Дл. 9,25 см. Известнякъ.

№ 15 (**№ 3123—В. 2.**), табл. VII, рис. 6.

Голова льва.

Работа хорошая. — Немного отколоты уши. Выс. 13 см. Шир. 9,25 см. Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XX, 33. 391.

№ 16 (**№ 3121—В. 2.**), табл. VII, рис. 4.

Голова кобчика съ человѣческими ушами, въ головной повязкѣ. Работа детальная. Поверхность мѣстами отколота. Дл. 8,5 см. Шир. 6,75 см. Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XX, 33.389.

№ 17 (**№ 2681—В. 2.**)

Модель пшента.

Работа грубая. Сохранность хорошая. Выс. 13 см. Обхватъ 20,5 см. Базальтъ.

II. РЕЛЬЕФЪ.

№ 18 (**№ 3006—В. 2.**), табл. VIII, рис. 5:

Фрагментъ рельефа съ изображеніемъ фараона въ шлемѣ, передникѣ и ожерельѣ. Въ лѣвой рукѣ чаша, правая приподнята (ритуальная поза). Низъ фигуры отколотъ, на поверхности отбиты небольшіе кусочки. Дл. 21 см. Шир. 19 см. Выс. 2,5 см. Известнякъ.

Edgar. Pl. XXIV, 33. 408.

№ 19 (**№ 3008—В. 2.**), табл. VIII, рис. 3.

Небольшая плита съ рельефнымъ изображеніемъ двухъ головъ въ профиль. Одна голова отдѣлана, другая представляетъ общую схему, безъ детализировки. Плечи представлены въ правильномъ профилѣ. На поверхности неровности. Дл. 14 см. Шир. 20,5 см. Выс. 2,5—3 см.

Ср. Edgar. Pl. XXXVI, 33. 458 (B), XLIII, 33. 489.

Б. А. Тураевъ и Б. В. Фармаковскій. Опись коллекціи древностей, привезенныхъ изъ Египта весной 1909 года. Петербургъ 1910. Табл. VI, рис. 90.

№ 20 (**№ 3126—В. 2.**), табл. VIII, рис. 4.

Плитка съ рельефной моделью головы въ профиль (правый профиль).

Работа рельефа очень хорошая; мягко выдаются скулы, полныя губы, круглый подбородокъ, хорошо отмѣчены на шеѣ, подъ подбородкомъ двѣ образовавшіяся складочки. Плечи представлены въ правильномъ профилѣ. На головѣ и лицѣ слѣды голубой краски. На поверхности шероховатости. Дл. 16 см. Шир. 14 см. Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XLIII, 33. 489.

№ 21 (**№ 3245—В. 2.**), табл. VII, рис. 2.

Кусокъ камня съ врѣзаннымъ рельефомъ двухъ головъ въ профиль (правый профиль). На головномъ уборѣ священный змій урей. Оба лица очень похожи. Работа хорошая, мягкая. Хорошо сработаны щеки, подбородокъ, губы. Сохранность хорошая. Дл. 13 см. Шир. 21 см. Базальтъ.

Ср. Edgar. Pl. XXXIX, 33. 476.

№ 22 (**№ 3009—В. 2.**), табл. VII, рис. 1.

Фрагментъ модели—рельефа: на одной сторонѣ изображена голова фараона въ шлемѣ, на другой кобчикъ (на знакъ nb). Рельефъ нѣсколько попорченъ, отбиты небольшіе кусочки (клювъ кобчика); поверхность поцарапана, испачкана. Дл. 11,5 см. Шир. 11. Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XXVI, XXXIX (голова) и XXXV, XXXVI (33.458) (кобчикъ).

Ausgewählte Kunst-Denkmäler der Aegyptischen Sammlung der Kaiser Wilhelms-Universität Strassburg herausgegeben von Wilhelm Spiegelberg-Leipzig. 1909 Taf. XV, Nr. 64.

Б. А. Тураевъ и Б. В. Фармаковскій. Табл. VI, рис. 86.

№ 23 (**№ 3007. В. 2.**), табл. VIII, рис. 6.

Плитка съ рельефнымъ изображеніемъ птицы (іероглифъ wr). Работа тщательная, изящная — изумительно сработаны лапки съ коготками.

На обратной сторонѣ рельефные наброски: наверху когтя, внизу (обведенный черной краской) лягушки.

Часть плитки отколота, рельефъ пострадалъ немного. Дл. 12,75 см. Шир. 11,25 см. Выс. 1 см.

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XXXVIII, 33.464.

Flinders—Petrie фотогр. № 419 T, 420 T.

№ 24 (**№ 3010—В. 2**).

Модель—рельефъ, изображающій сову (іероглифъ m).

Работа тщательная, детальная. Сохранность недурная. Дл. 11 см. Шир. 11 см. Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XXXVII, XXXVI.

№ 25 (**№ 3011—В. 2**).

Фрагментъ плитка съ рельефами на обѣихъ сторонахъ: на одной изображенъ кобчикъ, на другой часть плеча съ длинными прядями парика. Работа рельефа хорошая, на той сторонѣ, гдѣ изображенъ кобчикъ, мѣстами сохранились награвированныя въ клѣтку линіи. Дл. 7 см. Шир. 5,5 см. Известнякъ (розовый).

Ср. Edgar. Pl. XXXV—XXXVI.

Flinders—Petrie. Фотогр. № 420 T.

№ 26 (№ 3244—В. 2).

Небольшая плитка съ врѣзаннымъ рельефомъ, изображающимъ сову. Выс. 3 см. Дл. 10 см. Шир. 6,5 см.

Гранитъ.

Ср. Edgar. Pl. XL.

№ 27 (№ 3731—В. 2).

Фрагментъ четырехугольной плитки съ награвированными въ клѣтку линіями. Выс. 1,25 см. Шир. 4.25 см. Дл. 5,5 см.

Известнякъ.

Ср. Edgar. Pl. XXXVIII, 33. 467, 33.468.

Aegyptische Kunstdenkmäler in Srassburg. W. Spiegalberg. Taf. XV, Nr. 62.

Т. Бороздина.

2.

1.

1 а.

1 б.

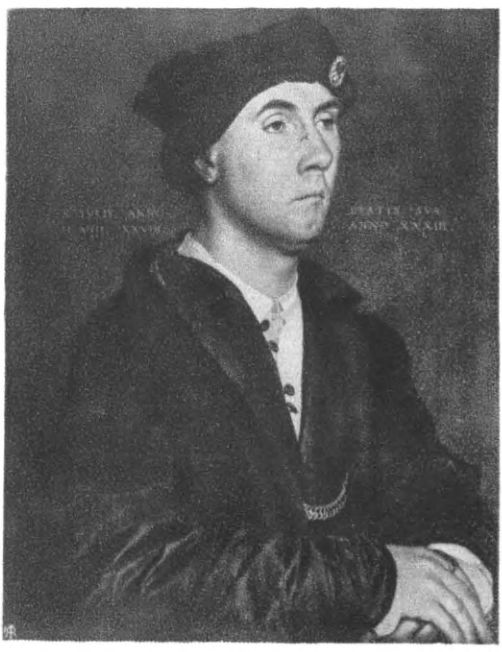
1 в.

1 г.

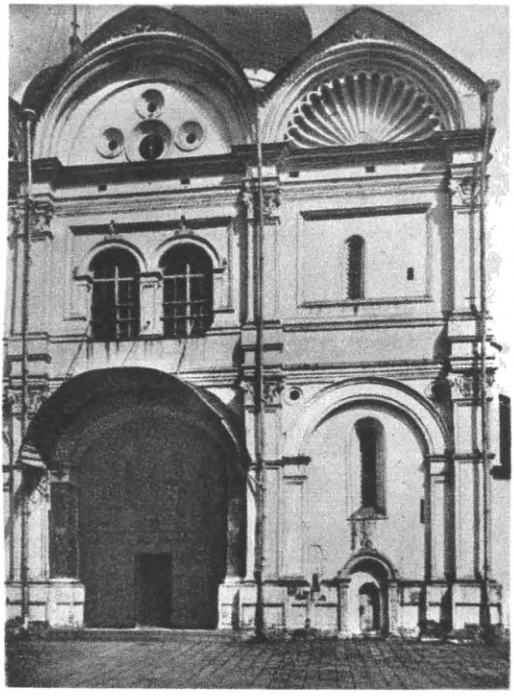
1 д.

1 е.

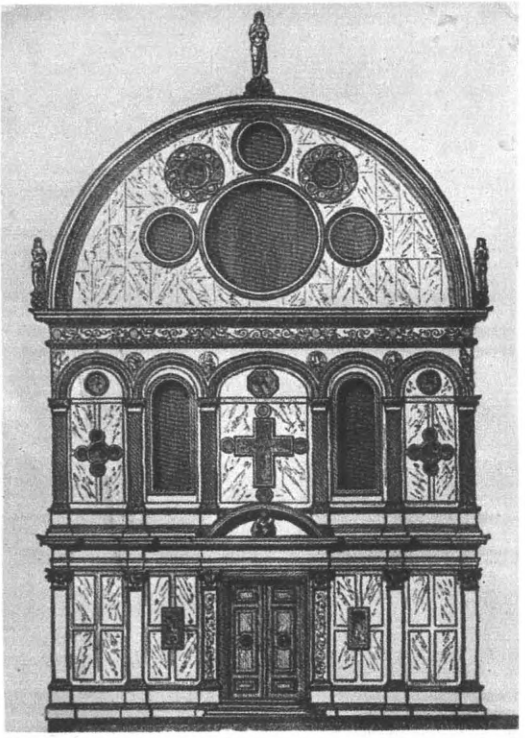
2.



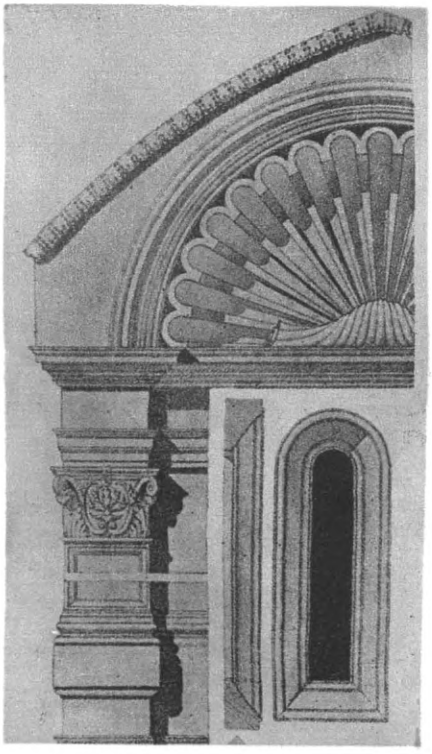
3.



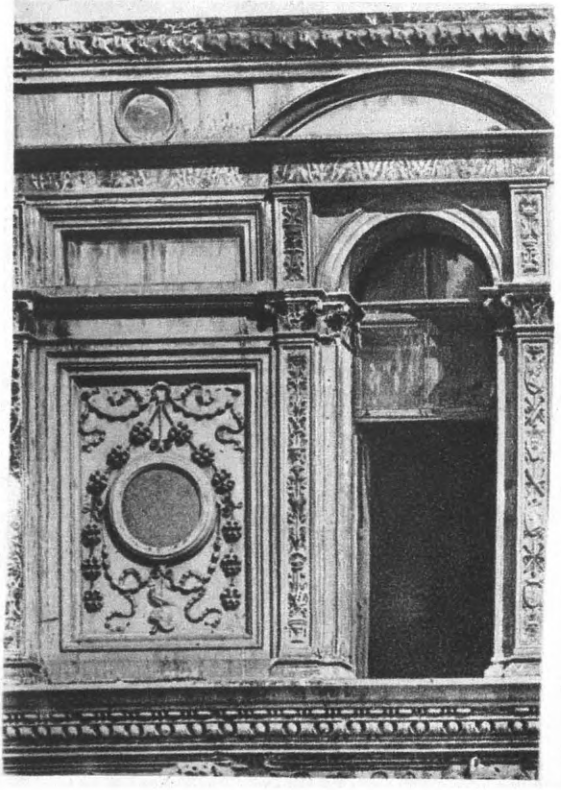
1.



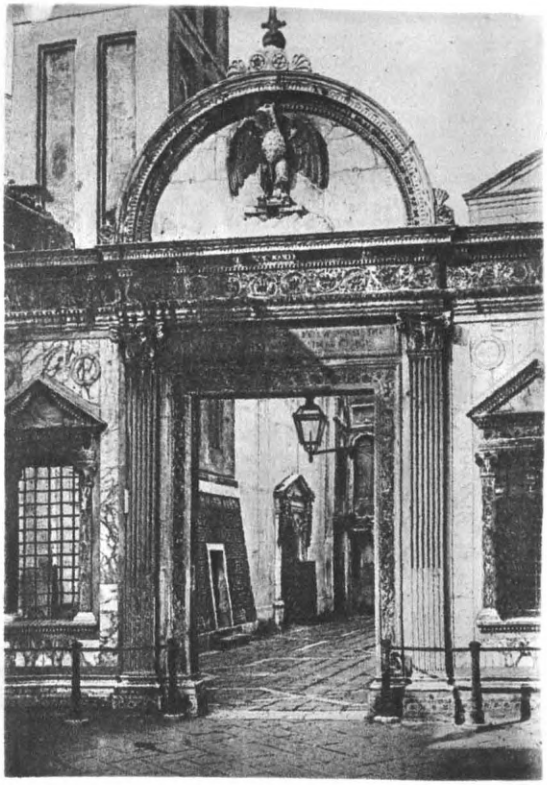
2.



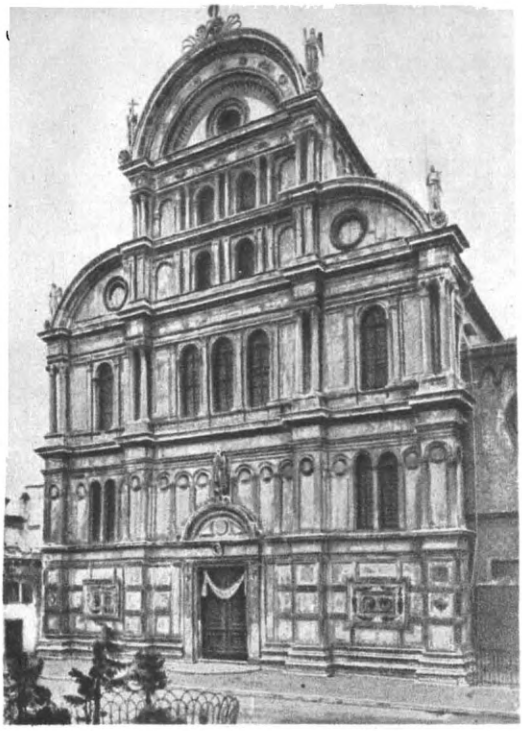
3.



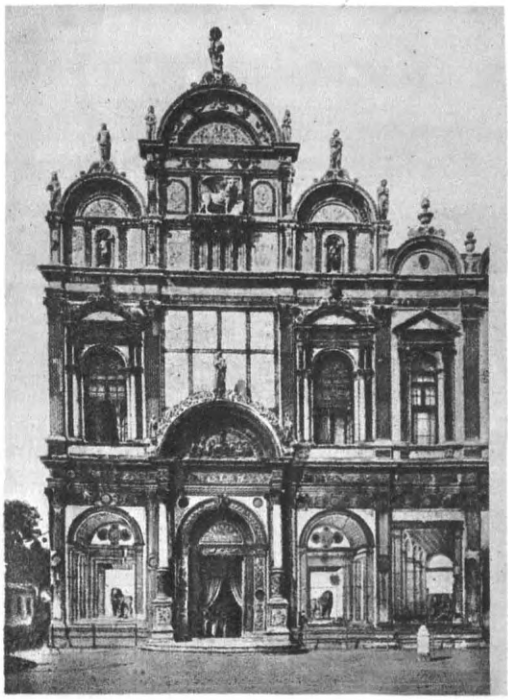
4.



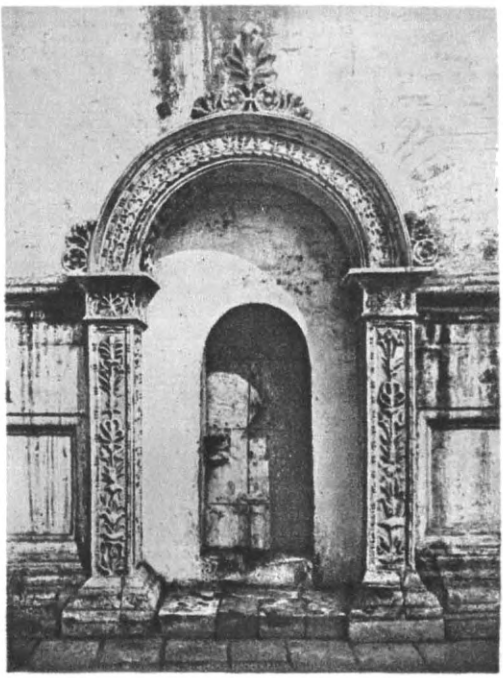
1.



2.

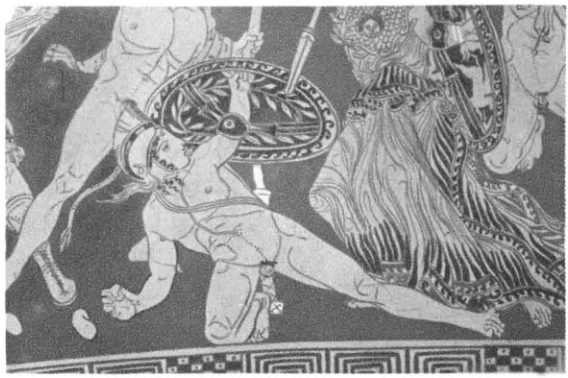


3.

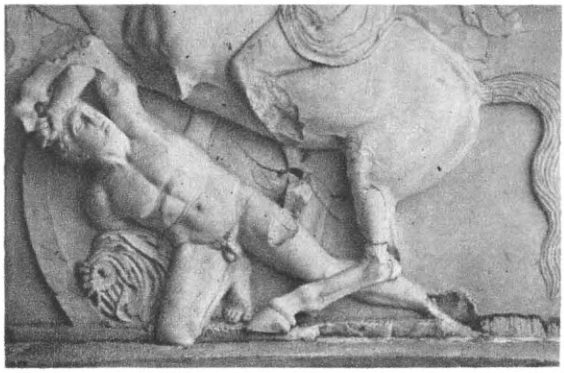


4.

1.



2.



3.

4.

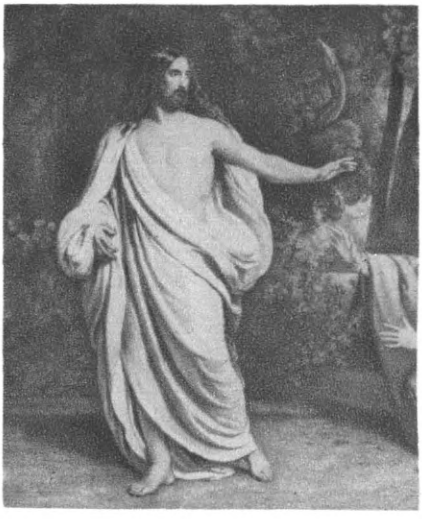
5.

6.

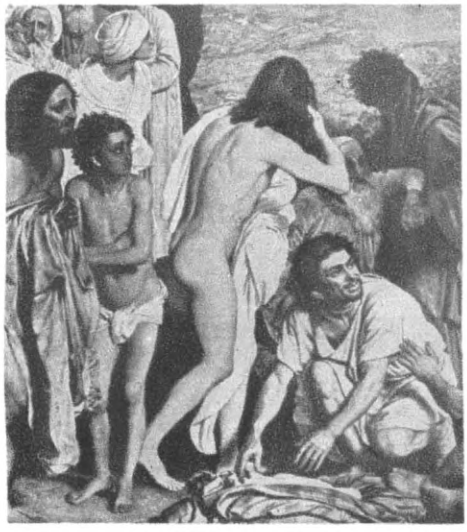
1.

2.

3.

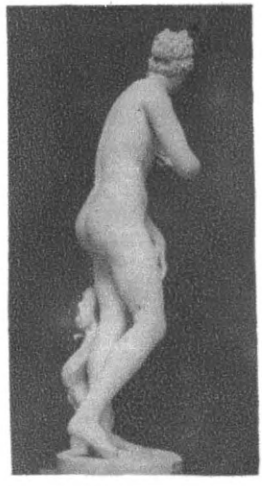


4.



7.

5.



8.

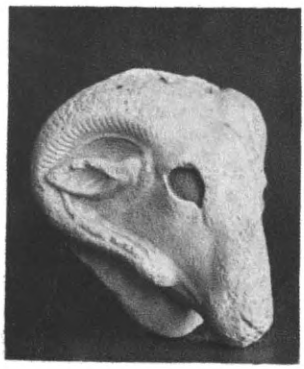
6.

1.

2.

3.

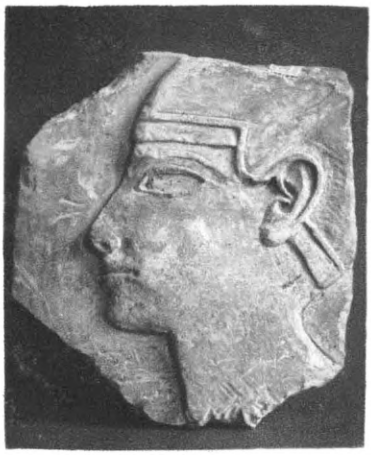
4.



5.

6.

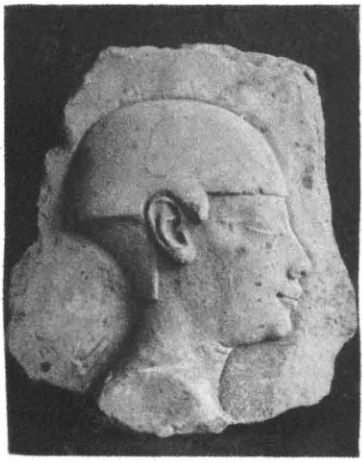
7.



1.

2.

3.



4.

5.

6.

БИБЛІОГРАФІЯ.

ЖАКЪ ДЕ БЕЗЬЕ, труверъ Фландріи. „О трехъ рыцаряхъ и о рубахѣ." Перевелъ со старо-французскаго И. Эренбургъ. Издательство „Зёрна". Москва.

Среди средневѣковыхъ фабльо, грубость которыхъ такъ часто доходитъ до высшихъ предѣловъ человѣческой пошлости, фабльо: „Les trois chevaliers et le chainse" выгодно отличается изяществомъ художественной концепціи, глубиной основной мысли, тонкостью настроенія, проникающаго весь разсказъ о подвигахъ бѣднаго рыцаря и его благородной дамы. Сколько поэтическаго очарованія въ художественныхъ образахъ, созданныхъ фантазіей трувера Фландріи Jacques de Baisieux, воплащающихъ одну изъ главныхъ идей средневѣковой поэзіи, идею о томъ, что любовь никогда не дается даромъ, требуетъ всегда жертвъ, заслугъ со стороны обоихъ возлюбленныхъ! Какъ указываетъ Bédier въ своей книгѣ „Les Fabliaux", эта повѣсть Baisieux пользовалась у современниковъ не меньшимъ распространеніемъ, чѣмъ другое его извѣстное произведеніе „Vessie au Prestre": между прочимъ, французскій ученый приводитъ даже двѣ нѣмецкихъ передѣлки фабльо „о трехъ рыцаряхъ и рубахѣ", относящихся къ XIV-ому столѣтію.

Русскій переводъ „Chevalier au chainse" отличается одновременно и достоинствами и недостатками, какъ и всѣ подобныя работы. Жаль только, что преобладаютъ недостатки. Авторъ перевода—Илья Эренбургъ, молодой поэтъ, живущій всегда въ Парижѣ, уже извѣстный читающей публикѣ нѣсколькими сборниками оригинальныхъ стиховъ. Среди самостоятельныхъ произведеній Эренбурга немало такихъ, источники вдохновенія которыхъ коренятся въ средневѣковыхъ сказкахъ, легендахъ и поэмахъ: видимо, душѣ его близокъ міръ средневѣковой поэзіи и фантастики. Этимъ, вѣроятно, объясняется то, что первое, основное требованіе, предъявляемое къ переводчику: умѣніе уловить общій смыслъ переводимаго памятника, смыслъ: художественный, идейный, сентиментальный Эренбургъ безусловно выполняетъ. Онъ передаетъ и простоту, и изящество формы фабльо, и наивное благородство міросозерцанія средневѣковаго автора—трувера, и возвышенность настроенія, вложеннаго послѣднимъ въ его незатѣйливый разсказъ. Но далѣе предъявляется другое не менѣе важное требованіе: возможной близости перевода къ оригиналу, формальной точности во всѣхъ деталяхъ работы. И это требованіе, къ сожалѣнію не только не выполняется Эренбургомъ, но даже какъ будто завѣдомо имъ игнорируется.

Особенно странное впечатлѣніе производитъ то удивительное сокращеніе, которому подвергаетъ Эренбургъ переводимый имъ памятникъ. Оригиналъ „Chevalier au Chainse" содержитъ 380 стиховъ, русскій переводъ—220. Эренбургъ не выпускаетъ какихъ-либо цѣльныхъ опредѣленныхъ мѣстъ фабльо (за исключеніемъ одного случая), онъ переводитъ все, но все – въ сокращенномъ видѣ. Такъ напримѣръ, описаніе колебаній 3-яго рыцаря передъ поединкомъ, начиная со

строки „La nui s' en va, li jors es claire“ до „Vers son content tot l' ambleüre“ занимаетъ въ подлинникѣ 70 стиховъ, у Эренбурга лишь 30, самое изображеніе турнира, содержащее у Jacques de Baisieux 48 стиховъ, имѣетъ у переводчика 20. На что падаютъ подобныя сокращенія? Конечно не на фактическое содержаніе фабльо, и такъ отличающееся чрезвычайной простотой, а на его стиль. Рядъ художественныхъ описаній, художественныхъ сравненій не передается Эренбургомъ—и вмѣстѣ съ тѣмъ рядъ своихъ собственныхъ, не заключающихся въ оригиналѣ вносится имъ въ переводъ. Что общаго съ подлинникомъ имѣетъ описаніе у Эренбурга пріема, оказаннаго вторымъ рыцаремъ пажу, присланному дамой или кроваваго поединка рыцаря въ рубахѣ со своими соперниками? Но не будемъ останавливаться на приведеніи примѣровъ, скажемъ только, что если бы мы захотѣли указать всѣ вольности, допущенныя Эренбургомъ, то намъ пришлось бы стихъ за стихомъ процитировать почти весь его переводъ.

Чѣмъ же объясняются эти недостатки перевода Эренбурга? Едва ли неспособностью передать на русскій языкъ такое несложное литературное произведеніе, какъ наше фабльо. Наличность подобной неспособности трудно предполагать у столь опытнаго поэта, какъ Эренбургъ. Гораздо вѣроятнѣе объяснять ихъ неправильнымъ пониманіемъ задачъ перевода вообще, неумѣніемъ провести границу между переводомъ и подражаніемъ. Возможно, правда, и другое объясненіе. Быть можетъ неудача, постигнувшая Эренбурга, находится въ зависимости отъ недостаточнаго знакомства послѣдняго со старо-французскимъ языкомъ? За это говоритъ какъ будто то, что единственное мѣсто фабльо, являющееся въ лингвистическомъ отношеніи сравнительно труднымъ: вступленіе жонглера къ своему разсказу, оказывается безо всякихъ оговорокъ просто на просто пропущеннымъ въ переводѣ Эренбурга.

Н. Лямина.

КАРОЛИНА ПАВЛОВА. Собраніе сочиненій. Редакція и матеріалы для біографіи Б. Павловой Валерія Брюсова. Москва. Кн-во К. Ф. Некрасова. MCMXV. Ц. за 2 т. 5 р.

Новое двухтомное изданіе К. Павловой, по оговоркѣ самого редактора, не претендуетъ на совершенную полноту. Такъ, напримѣръ, въ него не вошла еще никогда неопубликованная и трудно доступная переписка Павловой и всѣ произведенія ея на иностранныхъ языкахъ, между ними примѣчательные переводы русскихъ поэтовъ на нѣмецкій языкъ. Однако, новое изданіе Павловой является все же первымъ и единственнымъ, „полнымъ собраніемъ“ ея сочиненій т. к. при жизни своей К. Павлова печатала нѣкоторыя произведенія отдѣльными выпусками, нѣкоторыя въ періодическихъ изданіяхъ, а сборникъ ея стиховъ, вышедшій въ 1863 году, отличается крайней неполнотой. Во второй томъ вошли имѣющія ничтожное художественное значеніе прозаическія произведенія Павловой и стихотворный романъ „Кадриль“, также значительно уступающій лирическимъ стихотвореніямъ. Весь интересъ сосредоточенъ на I томѣ, который содержитъ лирику Павловой и обстоятельную біографическую статью Вал. Брюсова.

К. Павлова, чье имя до сихъ поръ такъ мало говоритъ широкой публикѣ, была несправедливо оставлена безъ вниманія. В. Брюсовъ въ предисловіи говоритъ, что К. Павлова—одинъ изъ „...нашихъ замѣчательнѣйшихъ поэтовъ“, и на русскихъ читателей и цѣнителей поэзіи падаетъ тяжелое обвиненіе, что ими забытъ „одинъ изъ лучшихъ русскихъ поэтовъ“. Однако, такое обвиненіе вызвано едва ли не переоцѣнкой, которая по отношенію къ Павловой у В. Брюсова несомнѣнна. Мы будемъ далеки отъ справедливости, если будемъ отрицать у К. Павловой ея многія достоинства; она прежде всего въ ту эпоху, когда, художе-

ственные интересы были отодвинуты на второй планъ, осталась вѣрна имъ; ея сознательное отношеніе къ формѣ—лучшее изъ ея достоинствъ. Съ особенной заботливостью относилась поэтесса къ риѳмѣ и метру (ср. античную метрическую форму въ стихотвореніи „Пловецъ"), и въ этомъ отношеніи она перекидываетъ мостъ между золотымъ періодомъ русской поэзіи и новымъ временемъ. И при всѣхъ этихъ несомнѣнныхъ качествахъ К. Павлова отнюдь не можетъ быть названа „однимъ изъ лучшихъ русскихъ поэтовъ" и ея умѣлое стихотворство лишь очень рѣдко приближается къ поэзіи въ отдѣльныхъ строфахъ и немногихъ пьесахъ. Мертвенностью вѣетъ отъ всѣхъ стиховъ Павловой, гдѣ

„Разсудокъ чувство покорилъ,
И одолѣла воли сила
Послѣдній взрывъ сердечныхъ силъ".

Лирика Павловой отличается субъективизмомъ; ея поэзія—поэзія не чувства, а нѣкоего оскорбленнаго самолюбія; вмѣсто дѣйствительной трагедіи за ея громкими фразами чувствуется досадливое разочарованіе въ неудачливой жизни. Даже окружающій міръ не возбуждаетъ въ Павловой живого чувства, и постоянно образы ея поэзіи возникаютъ, холодные и неубѣдительные, изъ философическаго разсужденія, изъ мысли, а не изъ чувственнаго міра, дающаго образу его яркость и теплоту. За всей поэзіей Павловой не чувствуется вообще истинно-поэтической подпочвы, и приводимыя В. Брюсовымъ мнѣнія о поэзіи Павловой Ив. Тургенева и Грановскаго невольно кажутся, хотя и рѣзкими, но справедливыми. Весь характеръ поэзіи Павловой необыкновеино вяжется съ ея глубоко-антипатичнымъ обликомъ, обрисованнымъ въ „матеріалахъ къ біографіи". Съ другой стороны слѣдуетъ также признать, что К. Павлова очень не чутко пользовалась русскимъ языкомъ (напр. „Въ груди смиренныя понятья и неизмѣнный угомонъ..." стр. 124). Во всякомъ случаѣ оцѣнка Павловой будетъ неизмѣримо выше, если оцѣнка эта будетъ проходитъ не въ области чистой поэзіи и ея требованій, а въ области стихотворнаго мастерства, въ которомъ Павлова достигла весьма почтеннаго совершенства. Въ ея „святомъ ремеслѣ" мы должны болѣе цѣнить то, что есть въ немъ ремесленнаго, а не святого.

„Собраніе сочиненій" издано изящно и пріятно для чтенія. Однако, эта пріятность нѣсколько омрачена довольно многочисленными опечатками.

S.

Архивъ села Карабихи. Письма. Н. А. Некрасова и къ Некрасову. Изд-во Н. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 2 р. 50 к.

47 писемъ самаго Некрасова, собранныхъ въ названной книгѣ, носятъ преимущественно семейно-дѣловой характеръ и особаго интереса не представляютъ. Значительно любопытнѣе письма корреспондентовъ поэта, сохранившіяся въ архивѣ Карабихи. Изъ этихъ писемъ наибольшаго вниманія достойны письма отца поэта, гр. Л. Н. Толстого, М. Е. Салтанова, письма сестрѣ Некрасова А. А. Буткевичъ о послѣдней болѣзни его и нѣкот. др. Всестороннее изученіе Некрасова впереди. Не говоря о томъ, что еще не накоплено достаточнаго къ тому количества матеріаловъ, до сего времени не имѣется полнаго, критическаго изданія произведеній поэта. Пока возможна лишь подгототовительная работа и всякій, кто занятъ ею, кто спеціально интересуется Некрасовымъ, не пройдетъ мимо архива Карабихи и будетъ ждать появленія 2-го тома, въ который, какъ гласитъ обѣщаніе издателя, „войдутъ нѣкоторыя неизданныя произведенія Н. А. въ стихахъ и прозѣ, а также довольно многочисленные варіанты уже извѣстныхъ произведеній".

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ. Стихотворенія. Собралъ и примѣчаніями снабдилъ Александръ Блокъ. Изд-во К. Ф. Некрасова. М. 1916. Ц. 3 р. 50 к.

Если Аполлонъ Григорьевъ какъ критикъ, болѣе или менѣе, извѣстенъ русскому читателю, то Григорьевъ—поэтъ ему совсѣмъ не знакомъ. А между тѣмъ Григорьевъ поэтъ крайне интересный и своеобразный. Едва ли можно согласиться съ той чрезмѣрно высокой оцѣнкой, которую даетъ А. Григорьеву г. Блокъ, — значительная часть небольшого поэтическаго наслѣдія Григорьева важна, главнымъ образомъ, для характеристики сложной личности его, а равно и при историческомъ изученіи русской поэзіи,—но нельзя отрицать, что многія изъ стихотвореній Григорьева имѣютъ цѣнность не только историческую. Такія пьесы какъ напр. „Къ Лавиніи", „Обаяніе", „Нѣтъ никогда печальной тайны", „О если правда, то..." и нѣкоторыя другія полны невывѣтривающагося поэтическаго аромата, ихъ мѣсто среди лучшихъ произведеній русской лирики. Жаль, что въ данное изданіе вошли не всѣ стихотворенія Григорьева, и надо пожелать, чтобъ оправдалась надежда составителя, и русскому читателю понадобилось бы еще новое изданіе произведеній поэта, изданіе, которое можетъ быть пополнено всѣми новонайденными стихотвореніями Григорьева. Что касается вводнаго очерка А. Блока, то надо признать, что имъ авторъ оказалъ Григорьеву плохую услугу. Взявъ подъ свою защиту поэта, г. Блокъ неоднократно дѣлаетъ выпады противъ тѣхъ, кто, по его мнѣнію, былъ причиной непризнанія Григорьева, часто и не безъ ироніи говоритъ о взглядахъ, господствовавшихъ въ годы литературной дѣятельности Григорьева. Крайне непріятное впечатлѣніе производятъ всѣ эти „интеллигентскіе лубки", „интеллигентскія житія и святцы", многозначительно заключенныя въ ковычки, „пострадалъ" „идей" умеръ не „оттого что былъ честенъ", равно какъ колкія замѣчанія на счетъ Бѣлинскаго. Мы вовсе не считаемъ кощунствомъ возраженіе противъ догматовъ „интеллигентской религіи", мы не склонны признавать Бѣлинскаго „лицомъ неприкосновеннымъ" и мы вполнѣ согласны съ авторомъ очерка, что окончательная оцѣнка дѣятельности „Бѣлинскаго и его соратниковъ впереди". Но совсѣмъ другого нежели г. Блокъ ожидаемъ мы отъ этой оцѣнки. Вполнѣ безпристрастно отнесясь къ дѣятельности Бѣлинскаго и его преемниковъ, русская интеллигенція не закроетъ глаза на ихъ ошибки, но, равнымъ образомъ, не забудетъ никогда того, что что въ этой дѣятельности было вѣрнаго цѣннаго и полезнаго. Каждый, конечно, имѣетъ право высказывать свои взгляды и возражать противъ тѣхъ мнѣній, съ которыми онъ не согласенъ. Но на все есть своя манера, и дѣлать это такъ, какъ дѣластъ въ своемъ очеркѣ г. Блокъ, едва ли допустимо. По прочтеніи очерка досадуешь: зачѣмъ предпосланъ онъ стихамъ Григорьева; какой то непріятный отсвѣтъ бросаетъ онъ на самого поэта и мѣшаетъ воспринимать какъ должно его поэзію. Напрасно сталъ бы читатель искать въ очеркѣ разъясненій творчества Григорьева; составитель въ этомъ случаѣ отдѣлывается нѣсколькими неясными словами, нѣсколькими туманными намеками, или говоритъ о смѣнѣ въ стихахъ Григорьева, въ разные періоды его дѣятельности, четырехъ точекъ въ многоточіи - тремя, или о запятыхъ, обиліе которыхъ, по мнѣнію г. Блока, „свидѣтельствуетъ о душевной оторопи, отъ которой не было спасенія поэту".

В. С. ФЕДИНА. А. А. ФЕТЪ (Шеншинъ) матеріалы къ характеристикѣ. Петр. 1915. стр. 146. Ц. 1 р. Д. Дарскій «Радость земли». Изслѣдованіе лирики Фета. Изд-во К. Ф. Некрасова. М. 1916. стр. 207. ц. 2 р.

Не такъ давно Б. А. Садовской писалъ: „Самъ по себѣ фактъ, что Россія цѣликомъ прозѣвала Фета,—страшенъ: онъ заставляетъ усумниться въ правѣ

нашемъ на національное бытіе". Если, дѣйствительно, широкій кругъ читающей публики не успѣлъ еще въ полной мѣрѣ оцѣпить замѣчательнаго лирика нашего, если творчество Фета не изучено еще всесторонне, не дано еще исчерпывающей характеристики какъ внутренней, такъ и внѣшней, формальной, стороны его лирики, то, все же, едва ли можно сказать, что Фета „прозѣвали". Доказательствомъ того, что слова г. Садовскаго, къ счастью, не вполнѣ справедливы, можетъ служить приведенный въ книгѣ В. С. Федины списокъ литературы о Фетѣ: источниковъ о немъ въ этотъ списокъ входитъ около трехсотъ, „да и то это число значительно ниже дѣйствительнаго", замѣчаетъ авторъ. Работы В. С. Федины и Д. Дарскаго являются новыми источниками, которые могутъ дать много цѣннаго всѣмъ любящимъ Фета и изучающимъ его.

Первая книга, по словамъ самаго автора ея, „содержитъ въ себѣ только матеріалы къ характеристикѣ Фета—не болѣе". Содержаніе ея распадается на самостоятельныя главы: „о происхожденіи и смерти Фета"; „проблема „муки слова" въ поэзіи Фета; „флора и фауна въ поэзіи Фета и Тютчева"; „горные пейзажи въ поэзіи Фета"; „значеніе ароматовъ въ поэзіи Фета". Интересный вопросъ о происхожденіи Фета подвергнутъ авторомъ книги подробному обсужденію, но все же оставленъ открытымъ, въ виду отсутствія до сего времени точныхъ данныхъ, позволяющихъ рѣшить чей сынъ былъ поэтъ: асессора Фета или А. Н. Шеншина. Въ главѣ о флорѣ и фаунѣ въ поэзіи Фета и Тютчева авторъ приводитъ таблицы, изъ которыхъ явствуетъ сколько разъ названіе того или иного растенія, животнаго, или той или иной птицы встрѣчается въ стихахъ Фета и Тютчева, и на основаніи этихъ таблицъ судитъ, кто изъ двухъ поэтовъ изображалъ природу полнѣе. Побѣда остается за Фетомъ. У него, напримѣръ, въ 166-ти стихотвореніяхъ имѣется 58 отдѣльныхъ обозначеній для животныхъ и рыбъ, (встрѣчающихся, съ повтореніями, 193 разъ), а у Тютчева—всего 15 въ 24 стихотвореніяхъ, заключающихъ 31 названіе въ различныхъ повтореніяхъ (стр. 102). Нельзя не преклониться передъ кропотливой работой, произведенной авторомъ таблицъ, при составленіи ихъ,—но невольно возникаетъ сомнѣніе въ вѣрности вывода, сдѣланнаго на основаніи этихъ таблицъ: можно ли не прибѣгая къ контексту, а лишь руководствуясь цифрами, судить о полнотѣ изображенія поэтомъ природы. Особенное недоумѣніе вызываетъ включеніе въ таблицы такихъ названій, какъ „гадина степная", гидра, драконъ, „тварь волшебная", „звѣрь стоокій", или „кринъ райскій", „древо жизни", „райское дерево". Имѣютъ ли эти названія отношеніе къ изображенію природы? Изъ остальныхъ главъ наиболѣе любопытна глава, посвященная проблемѣ „муки слова" въ поэзіи Фета.

Съ неослабѣваемымъ интересомъ читается книга Д. Дарскаго, посвященная изслѣдованію лирики Фета. Авторъ останавливается сперва на вопросѣ о двойственности духовной природы Фета, знакомитъ съ обѣими половинами души поэта (соединившихся въ немъ „въ одинъ сложный, но цѣлостный характеръ")—„одна половина — это самый нѣжный, самый крылатый, недоступный даже малѣйшему прикосновенію житейскаго, ангело-подобный поэтъ... Другая – это великій знатокъ практической жизни, полковой адъютантъ и гвардейскій штабъ-ротмистръ, прижимистый помѣщикъ средней руки и заядлый хозяинъ",—и указываетъ какое значеніе для творчества поэта имѣла эта двухсторонность его психическаго существа. Сдѣлавъ затѣмъ характеристику вдохновенія Фета, указавъ на „чисто музыкальную" основу его творчества, авторъ шагъ за шагомъ прослѣживаетъ весь ходъ поэтической эволюціи Фета, вводитъ читателя въ кругъ настроеній его лирики, знакомитъ съ его сложнымъ міросозерцаніемъ, съ его „религіей Всежизни", съ его эстетическими взглядами. Книга написана очень живо и изобилуетъ интересными сопоставленіями. Но исчерпывающимъ изслѣдованіе г. Дарскаго не является. Не говоря о томъ, что авторомъ его оставлена въ сторонѣ внѣшняя сторона поэзіи Фета, имъ недостаточно детально

выяснить генезисъ нѣкоторыхъ взглядовъ поэта; такъ напр. слишкомъ мало вниманія удѣлено г. Дарскимъ зависимости Фета въ нѣкоторыхъ случаяхъ отъ Шопенгауера, о чемъ авторъ говоритъ только вскользь.

В. Мориць.

ГАСТОНЪ МАСПЕРО. Египетъ. Ars una—species mille. **Всеобщая исторія искусствъ. Авторизованный переводъ Н. Д. Гальперинъ, подъ ред. А. М. Эфроса. Изд. Проблемы Эстетики. 401 стр.+565 рис. въ текстѣ и 4 красочн. табл. Москва, 1916 г. Цѣна въ перепл. 5 руб.**

Книга знаменитаго французскаго египтолога Г. Масперо представляетъ собою послѣдовательное изложеніе египетскаго искусства начиная съ династической эпохи вплоть до эллинистическаго времени. Наиболѣе полно и интересно разработанъ отдѣлъ архитектуры, характерныя особенности которой уже были блестящимъ образомъ отмѣчены Масперо въ его Archéologie egyptienne, Guide du Musée de Caire и др. Останавливаясь подробно на древнѣйшихъ династическихъ гробницахъ и примитивныхъ храмахъ, Масперо со свойственной ему наблюдательностью прослѣживаетъ постепенное развитіе мастабъ, появленіе и измѣненіе пирамидъ и др. гробницъ сначала древняго, потомъ средняго и новаго царства. Особенности стелъ и погребальныхъ плитъ подробно разсмотрѣны въ связи съ нѣкоторыми религіозными воззрѣніями египтянъ.

Храмамъ Масперо посвящаетъ обширные отдѣлы во второй главѣ II части и въ началѣ III части. Большое количество архитектурныхъ терминовъ иногда затрудняетъ чтеніе такъ же, какъ обиліе матеріала, но въ общемъ все многообразіе египетскихъ храмовъ описано превосходно, и у читателя создается ясное представленіе о строительствѣ въ древнемъ Египтѣ. Тѣмъ не менѣе необходимо замѣтить, что Масперо мало говоритъ о связи мемфисскихъ гробницъ съ характерными гробницами первыхъ династій и отношеніи послѣднихъ къ могиламъ архаики. Вообще первая глава, трактующая о начаткахъ египетскаго искусства, страдаетъ недостаточной ясностью. Остается совершенно неизвѣстнымъ—какія стадіи развитія египетская скульптура и архитектура прошли въ додинастическомъ періодѣ, занимавшемъ, какъ извѣстно, не мало столѣтій. Между тѣмъ онѣ имѣли свои особенности, въ искусствѣ же династическихъ египтянъ замѣтно много новыхъ элементовъ. То, что Масперо называетъ начатками египетскаго искусства—есть уже результатъ долгой и, повидимому, сложной эволюціи съ прочно установившимися формами, опредѣленнымъ стилемъ, условной символикой. Какимъ образомъ все это сложилось и почему? Попытки раскрыть источники искусства этого времени Масперо не дѣлаетъ, наоборотъ, онъ какъ бы преднамѣренно соединяетъ вмѣстѣ архаику и первыя династіи подъ общимъ названіемъ Тинисской эпохи; между тѣмъ живопись этого періода, напр., Комъ-ель-Ахмаръ (рис. 17) совершенно не соотвѣтствуетъ остальнымъ египетскимъ изображеніямъ. Несходство стилей въ различныхъ памятникахъ ранней эпохи также очень замѣтно изъ цѣлаго ряда рисунковъ.

Свое дальнѣйшее изложеніе египетской скульптуры и живописи Масперо основываетъ на существованіи различныхъ школъ, которымъ и приписываетъ особенности египетскихъ стилей одного и того же времени. Этотъ подходъ едва ли можно считать удачнымъ. Естественно было бы предположить, что именно на югѣ, въ Тинисской области искусство получитъ наилучшее свое выраженіе. Между тѣмъ Масперо ищетъ его основы на сѣверѣ, въ Геліополисѣ, искусство котораго, кстати сказать, совершенно неизвѣстно. По мнѣнію Масперо именно тамъ (эпохи онъ не указываетъ) образовалась та сложность и необычайное многообразіе формъ, которое характерно для египетскаго искусства.

Но искусство сѣверныхъ областей, главнымъ образомъ мемфисское, значительно моложе тинисскаго, вслѣдствіе этого и сложнѣе. Особенности египетскихъ изображеній намѣчаются уже въ произведеніяхъ первыхъ династій. Мемфисское искусство (эпохи строителей пирамидъ) безъ сомнѣнія сдѣлало крупный шагъ впередъ, и какъ явленіе очень сложное, образовалось изъ многихъ элементовъ, однако основы его лежатъ въ искусствѣ предыдущаго періода. Впрочемъ, самъ Масперо замѣчаетъ, что между ними существуетъ преемственная связь. Поэтому болѣе естественнымъ было бы разсматривать искусство ранней эпохи въ его послѣдовательномъ развитіи, чѣмъ разбивать его на нѣсколько недостаточно опредѣленныхъ школъ. Причина ихъ появленія остается совершенно неясной. Неизвѣстно также, какимъ образомъ вырабатывали онѣ всѣ особенности египетскаго искусства.

Еще труднѣе говорить о многихъ школахъ въ мемфисскую эпоху. Иногда произведенія двухъ т. наз. школъ ближе другъ къ другу, чѣмъ работы одной. Различіе между ними прослѣдить почти невозможно, а потому гораздо цѣлесообразнѣе разсматривать мемфисское искусство въ цѣломъ, чѣмъ приписывать предметы, найденные въ различныхъ городахъ, особымъ школамъ. Нарушая единство искусства древняго царства, толкованіе Масперо еще болѣе затрудняетъ пониманіе художественной стороны египетскихъ произведеній. Между тѣмъ только разсмотрѣніе искусства данной эпохи въ его цѣломъ можетъ сколько-нибудь удовлетворительно рѣшить вопросъ—почему художественныя проблемы рѣшались египтянами такъ своеобразно. Мѣсто изготовленія египетскихъ произведеній играетъ при этомъ второстепенную роль. Гораздо важнѣе разъяснить—какъ подходили египетскіе мастера къ различнымъ сюжетамъ. Направленіе живописи и скульптуры станетъ тогда для насъ болѣе опредѣленнымъ.

Въ главѣ объ искусствѣ Средняго царства (1-го Ѳиванскаго періода), къ сожалѣнію, недостаточно выпукло изложена скульптура XII династіи и ея отличіе отъ скульптуры болѣе ранней. (Къ этой же династіи, по всей вѣроятности, относится бюстъ жреца бога Хонсу, изоб. на стр. 162, рис. 232, который Масперо приписываетъ эпохѣ кочевниковъ).

Въ Ѳиванскомъ искусствѣ Новаго царства также мало обращено вниманія на господствующія теченія и характерныя особенности живописи и скульптуры отдѣльныхъ царствованій. Масперо болѣе интересуется единичными памятниками, чѣмъ общими направленіями Новаго царства. Искусство времени Рамсеса II имъ оцѣнено слишкомъ высоко, наоборотъ, оригинальное искусство Амунхотепа (Аменофиса) IV Масперо ставитъ слишкомъ низко, неудачно стараясь объяснить его вліяніемъ Гермопольской школы. Существованіе послѣдней очень неопредѣленно, произведенія же, на которыя ссылается Масперо, на 700 лѣтъ раньше эпохи Телль-ель-Амарны. Корни искусства Амунхотепа IV (или Эхнатопа) лежатъ гораздо глубже. Оно настолько сложно, что для его разъясненія одного египетскаго искусства недостаточно, приходится обращаться на сѣверъ въ область эгейской культуры. Вліяніе сѣверныхъ странъ; Крита, Сиріи и Месопотаміи вообще не достаточно разъяснено Масперо. Между тѣмъ, хотя бы, статуя Амунхотепа III (рис. 318) въ ассирійскомъ одѣяніи уже сама по себѣ наводитъ на многія размышленія. Крито-микенское вліяніе отмѣчено только въ области прикладного искусства, которое какъ всегда изложено у Масперо превосходно.

Ренессансъ Саисской эпохи и упадокъ египетскаго искусства подробно прослѣженъ Масперо, хотя и здѣсь замѣтно перегруженіе матеріаломъ. Впрочемъ это общій недостатокъ книги. Ее можно скорѣе назвать послѣдовательнымъ описаніемъ египетскихъ памятниковъ, чѣмъ исторіей египетскаго искусства. Тѣмъ не менѣе надо признать, что „Египетъ Масперо является одной изъ лучшихъ работъ въ этой области. Достоинства ея увеличиваются благодаря доступному популярному изложенію и прекраснымъ иллюстраціямъ (въ русскомъ из-

данiи, къ сожалѣнiю, значительно хуже исполненнымъ). Нельзя не привѣтствовать ея появленiя и на русскомъ языкѣ. Но издавать книгу въ томъ переводѣ, какой былъ сдѣланъ подъ редакцiей А. Эфроса, совершенно безсмысленно. Не говоря о полномъ невѣжествѣ въ области египтологiи, переводчики выказали непростительное незнанiе французскаго языка. Выраженiя „спереди назадъ" (стр. 13), „поклоненiе при посредствѣ церемонiала" и т. п., очень некрасивы, нельзя переводить „martelages" черезъ „клеймы" (14), facture—„фактура" (223), reliefs en creux—рельефы всаженные въ углубленiе" (22), слишкомъ много иностранныхъ словъ (гипогей, мальмиза и др.). Особенно слабымъ мѣстомъ перевода являются названiя. Надо замѣтить, что вообще транскрипцiя Масперо египетскихъ именъ своею сложностью затрудняетъ чтенiе. Переводчики Масперо на нѣмецкiй языкъ сочли своимъ долгомъ тщательно исправить всѣ имена согласно общепринятой транскрипцiи, а также замѣнить по мѣрѣ возможности греческiя названiя египетскими. Русскiе же переводчики не только не внесли этихъ весьма существенныхъ поправокъ, что не трудно сдѣлать съ помощью египтологовъ, но постоянно передѣлывали на собственный ладъ путанныя названiя Масперо. Иногда получалось нѣчто неузнаваемое: царь V дин. Сахурэ превратился въ Сагурiю и склоняется какъ слово женскаго рода; Нофер-сешемпта (стр. 50) въ Наферсехемфта и тоже склоняется; Хатшепсутъ (царица XVIII дин.) въ Хатэопсуиту. Вообще франц. z, ch. kh не переводятся на русскiй языкъ черезъ ц. х и к; вслѣдствiе этого безчисленное множество ошибокъ: Берхе вмѣсто Бершэ, Лихтъ вм. Лиштъ, Дахкуръ вм. Дахшуръ, Буцау вм. Бузау (правильно Нар-меръ), Цауiетъ-ел-Аріанъ вмѣсто арабскаго Зауетъ-ель-Аріанъ, Консу вм. Хонсу, Кайану вм. Хіанъ (царь XIII дин.) и др. Редакцiя, впрочемъ, сама сознается въ неудовлетворительномъ веденiи корректуры, ссылаясь на военное время, но никакiя обстоятельства военнаго времени не могутъ извинить такихъ безпримѣрныхъ ошибокъ, какъ Шипизъ (Chipiez) на стр. 43 и „невѣста Шейкъ-ел-Беледа" (la prétendue femme du Chéîh el Bèled) на стр. 113. Въ таблицѣ errata поправки иногда хуже ошибокъ; напр. Рахармакисъ на стр. 171 (надо Ра-Хармахисъ или егип. Ра-Хор-яхути) исправлено въ Фѣ-Хермакисъ!

Можно себѣ представить, какiя знанiя сообщитъ русскимъ читателямъ такой переводъ, а между тѣмъ появленiе книги способно во всякомъ случаѣ содѣйствовать развитiю интереса къ египетскому искусству, все болѣе замѣтному въ русскомъ обществѣ.

М. Харузинъ.

Э. ЛЕВИ. Греческая скульптура. Переводъ Вѣры Конради. Книгоиздательство „Огни". Петроградъ, 1915 г. X+119+XIV стр., 168 табл. (297 рис.). Цѣна 3 р. 50 к.

Литература на русскомъ языкѣ по античному искусству, особенно оригинальная, вообще не богата сочиненiями общаго характера и хочется привѣтливо, радостно встрѣчать каждую новую книгу, даже переводную, посвященную такой важной отрасли эллинскаго художества, какъ пластика, показанной возможно полно въ ея лучшихъ и типичныхъ памятникахъ. Такая книга тѣмъ болѣе полезна въ данное время, что есть счастливая возможность ознакомиться съ многоликимъ развитiемъ античной скульптуры по систематически подобраннымъ слѣпкамъ въ Музеѣ Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ.

Въ книгѣ Лёви, вышедшей въ 1911 году на нѣмецкомъ языкѣ, въ сжатомъ, строго-научномъ, умѣломъ изложенiи представлена постепенная эволюцiя греческой скульптуры начиная со 2-ой половины VII ст. до Р. Хр., эпохи архаической, и кончая перiодомъ архаизующимъ, — сознательнымъ возвратомъ къ давно уже

превзойденнымъ типамъ: въ концѣ своего блестящаго пути греческая пластика, исчерпавъ всѣ возможныя для нея задачи воспроизведенія, усталая, пресыщенная формальными и идейными достиженіями, ищетъ порывовъ творческаго вдохновенія въ идеалахъ начальной своей эпохи,— кругъ развитія смыкается.

Греческая скульптура разобрана Лёви въ четырехъ отдѣлахъ: 1. Архаическая эпоха. 2. Фидій и скульптуры Парѳенона. 3. Скопасъ и Праксителъ. 4. Лисиппъ и эллинистаческая пластика. Содержаніе книги даетъ больше, чѣмъ указано въ заглавіяхъ отдѣловъ, и не опущены такіе крупные художники, какъ Миронъ и Поликлетъ.

Для кого предназначена работа Лёви? Она предполагаетъ извѣстное знакомство съ исторіей греческаго искусства, но смѣло можетъ быть рекомендована и приступающимъ къ изученію этого искусства. Для начинающихъ книга послужитъ какъ бы преддверіемъ къ болѣе подробному прохожденію курса, явится своего рода философіей величайшаго изъ наслѣдій греческой культуры; у прошедшихъ же курсъ работа Лёви освѣжитъ знанія, поможетъ разобраться въ курсѣ и лучше усвоить его. Лёви намѣчаетъ вѣхи, даетъ привлекательную, стройную картину непрерывнаго совершенствованія греческой скульптуры. Полная мѣткими характеристиками, описаніями, тонкими наблюденіями, удачными сопоставленіями, книга будитъ мысль и невольно заставляетъ внимательнѣе смотрѣть на античные памятники.

Книга снабжена большимъ числомъ хорошо выполненныхъ рисунковъ, что при почти конспективномъ порою изложеніи, является особенно желательнымъ и необходимымъ.

Перейдемъ теперь къ переводу г-жи Конради. Каждый переводъ – дѣло и почетное, и весьма отвѣтственное. Нужно не исказить духа подлинника, не говоря уже о томъ, что примитивное требованіе отъ перевода состоитъ въ обязательствѣ переводчика ничего не пропускать, не прибавлять и вѣрно передавать все, что дано въ переводимой книгѣ; во-вторыхъ, необходимо перевести такъ, чтобы сочиненіе по возможности не производило впечатлѣнія перевода,— не похвала переводчику, если къ нему можно будетъ примѣнить слова И. С. Тургенева, что такой-то „переперъ“ такое-то сочиненіе „на языкъ родныхъ осинъ“. Русскій языкъ, слава Богу, настолько могучъ, что въ состояніи выражать мельчайшіе оттѣнки, тончайшіе изгибы мысли. Само собою разумѣется, что отъ лица, переводящаго спеціальную книгу, читатели въ правѣ требовать нѣкотораго знанія предмета, о которомъ говорится въ книгѣ.

Къ сожалѣнію, переводъ В. Конради далеко не всегда удовлетворяетъ всѣмъ этимъ условіямъ, и приходится сказать, что благія пожеланія переводчицы познакомитъ русскую публику съ интересною книгою Лёви во многомъ остались лишь пожеланіями.

Уже самое названіе вызываетъ недоумѣніе: въ подлинникѣ книга озаглавлена „Die griechische Plastik“, и напрасно г-жа Конради „пластику“ измѣнила въ „скульптуру“,—въ этомъ не было здѣсь никакой особой надобности.

Нѣкоторыя мѣста переведены или неправильно, или до такой степени вольно и съ пропусками, что совершенно искажаютъ смыслъ подлинника и трудны для пониманія; напр., на стр. 28 (нѣм. текстъ) мы читаемъ, что художникъ восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи помѣстилъ, во избѣжаніе скучной симметріи, рядомъ съ пятью стоящими одна подлѣ другой фигурами горизонтальныя массы коней; г-жа Конради (стр. 25) это мѣсто поняла такъ, что пяти стоящимъ фигурамъ противопоставлены вздернутые на дыбы [wagrecht] кони. На стр. 34 Лёви говоритъ, что отъ одного изъ многочисленныхъ воспроизведеній Аѳины-Дѣвы дошелъ до насъ фрагментъ щита (рѣчь идетъ о щитѣ изъ бывшаго собранія лорда Странгфорда); г-жа Конради (стр. 30) понимаетъ это такъ, что „на [von] одномъ изъ многочисленныхъ воспроизведеній Аѳины сохранился обло-

мокъ щита"... На какомъ именно воспроизведеніи сохранился этотъ кусокъ щита? На стр. 35 у Лёви, въ описаніи Аѳины-Парѳеносъ Фидія, говорится, что миѳическій змѣй Акрополя помѣщался, какъ въ своего рода естественной норѣ, у внутренней стороны щита богини. Въ переводѣ (стр. 31) сказано, что этотъ змѣй клубомъ свивался на внутренней сторонѣ щита; пропущено, во-первыхъ, красивое и удачное въ данномъ случаѣ сравненіе мѣста у внутренней стѣнки щита со змѣинымъ логовомъ, а, во-вторыхъ, змѣй извивался у щита, а не на щитѣ. Какъ увидимъ далѣе, г-жа Конради часто примѣняетъ не тѣ предлоги. На стр. 36 Лёви пишетъ про Нику на правой вукѣ Аѳины, что богиня побѣды вѣнокъ держала въ обѣихъ рукахъ, г-жа Конради (стр. 31) даетъ Никѣ по вѣнку въ каждую руку. Но особенно неудаченъ переводъ описанія самой хрисоэлефантинной статуи Аѳины. У Лёви (стр. 37—38) мы получаемъ ясное представленіе о томъ, что чешуйчатая эгида была какъ бы пряжкой перехвачена страшной головою Медузы; одна изъ змѣй края эгиды обвивалась около прислоненнаго къ лѣвому плечу богини копья; на поднятыхъ нащечникахъ шлема было изображено по грифу, а надъ налобникомъ, покрытомъ орнаментомъ изъ листьевъ и завитковъ, помѣщались вперемежку грифы и олени; надъ всѣмъ этимъ вздымались три гребня, изъ коихъ боковые, болѣе низкіе, поддерживались скачущими пегасами, а средній, вѣнчавшій все многообразіе убранства шлема, подпирался сфинксомъ, человѣческое лицо котораго какъ бы указывало, что первенство надъ всѣмъ животнымъ и растительнымъ царствомъ принадлежитъ человѣку (изъ описанія у Лёви взяты здѣсь въ вольномъ пересказѣ только существенныя части). Какъ же передала это мѣсто г-жа Конради? Приведемъ ея переводъ (стр. 33): „Далѣе чешуйчатая эгида, внушающая ужасъ блѣднымъ ликомъ Медузы, которая смыкаетъ ее, какъ живая пряжка, и извивающимися на рубцѣ змѣями, изъ которыхъ одна обернулась вокругъ копья... Листья и завитки покрываютъ шишакъ [Stirnschild]; грифонъ держитъ забрало [Wangenklappe]; грифоны и лани поочередно украшаютъ края шлема. Надъ всѣмъ этимъ высятся три громадныхъ гребня; два боковыхъ поддерживаются скачущими крылатыми конями, а средній—сфинксомъ, который увѣнчиваетъ человѣческимъ лицомъ все это многообразіе деталей"...

Изъ перевода г-жи Конради слѣдуетъ, что на головѣ Аѳины былъ, во-первыхъ, шишакъ, покрытый листьями и завитками, и, во-вторыхъ, кромѣ шишака, шлемъ, забрало котораго держалъ грифъ, а края поочередно украшались грифами и ланями. Спросимъ г-жу Конради, не достаточно ли было для Аѳины одного шлема безъ шишака, хотя и покрытаго листьями и завитками, и строго ли соблюдалась между грифами и ланями очередь украшать (чѣмъ?) края шлема, кому порученъ былъ надзоръ за правильнымъ ея выполненіемъ, какое время продолжалась она и куда удалялись грифы или лани послѣ своей очереди? За новымъ запасомъ украшеній? И куда дѣвались грифы, украшавшіе нащечники? Даже если одинъ остался держать забрало, то гдѣ искать надо другого грифа?

Крайне туманно переведено описаніе трона Зевса въ Олимпіи Лёви (стр. 41) пишетъ, что на скамейкѣ подъ ногами Зевса изображена была битва аѳинянъ съ амазонками, что передноя изъ стѣнокъ, соединявшихъ нижнія части ножекъ трона, была выкрашена въ голубой цвѣтъ, а три остальныя расписаны Панэномъ, братомъ Фидія, такъ, что каждая стѣнка раздѣлена была на три поля и въ каждомъ полѣ было написано по двѣ фигуры, далѣе, что повыше стѣнокъ, на перекладинахъ, представлены были (на боковыхъ) битвы съ амазонками, а на передней помѣщались изображенія палестритовъ, выполненныя статуарно. У г-жи Конради (стр. 36) читаемъ слѣдующее: „На подножіи выдѣлялась битва амазонокъ съ аѳинянами. Между ножками трона шли балясины, расписанныя братомъ Фидія, Панайноемъ, въ каждомъ полѣ по двѣ фигуры; передняя сторона была окрашена въ голубой цвѣтъ. Повыше, на поперечинахъ, были изображены битвы ама-

зонокъ, а на лицевой сторонѣ, круглой фигурой, игры на палестрѣ"...

Едва ли такой переводъ поможетъ понять устройство и убранство зевсова трона, ибо, не говоря о другихъ недостаткахъ перевода, пропущено здѣсь указаніе, какъ распредѣлена была роспись Панэна, и напрасно палестриты превращены въ игры въ палестрѣ.

На стр. 101 Лёви, говоря о греческомъ искусствѣ эллинистической эпохи въ Египтѣ, замѣчаетъ, что въ образовавшемся въ данный періодъ смѣшанномъ египто-эллинистическомъ искусствѣ греческій элементъ оказался преобладающимъ; г-жа Конради (стр. 89) слова „египто-эллинистическое смѣшанное искусство" [ägyptisch-hellenistische Mischkunst] переводитъ „греко-египетская помѣсь".

Въ описаніи мироновой группы Аѳины и Марсія у Лёви (стр. 109) говорится, что сладкіе звуки флейты привлекли Марсія, и онъ, подплясывая подъ игру Аѳины, сталъ осторожно подкрадываться къ богинѣ. Г-жа Конради (стр. 96) переводитъ: „... сладкіе звуки оривлекли силена Марсія, который сталъ украдкой [nachschlich] плясать подъ игру богини".

Приведенныхъ мѣстъ достаточно, чтобы судить о достоинствѣ перевода В. Конради. Остановимся все же еще на нѣкоторыхъ частностяхъ. Благодаря чрезмѣрно близкому, робкому слѣдованію подлиннику и буквальному переводу получаются у г-жи Конради такія выраженія, какъ „пеплосъ изъ тяжелой шерсти" (стр. 19; см. также стр. 84, гдѣ плащу или Гермесу придается „видъ мягкой шерсти", когда ясно, что подразумѣвается тяжелая шерстяная одежда или ткань изъ нѣжной, мягкой шерсти) и т. д.

Г-жа Конради нерѣдко имя существительное замѣняетъ соотвѣтствующимъ личнымъ мѣстоимѣніемъ въ такихъ мѣстахъ, гдѣ подобное сокращеніе только затемняетъ смыслъ той или другой фразы и приводитъ къ совершенно неожиданнымъ выводамъ. На стр. 84 мы находимъ у переводчицы слѣдующую фразу: „Когда мастеръ намѣчалъ на плащѣ своего Гермеса тѣ легкія углубленія, которыя придаютъ ему видъ мягкой шерсти, имѣлъ ли онъ передъ собою дѣйствительную ткань съ такими же равномѣрными, правильными, ритмическими складками?" Кому легкія углубленія придаютъ „видъ мягкой шерсти": плащу или Гермесу?

Далѣе, на стр. 92, читаемъ: „Посидонъ... правую ногу поставилъ на скалу; на ней покоится правая рука (въ которой первоначально ничего не было)..." На чемъ же покоится правая рука: на правой ногѣ (какъ въ дѣйствительности) или на скалѣ? Во второмъ случаѣ, по г-жѣ Конради, Посидонъ не только поставилъ на скалу правую ногу, но для большей устойчивости оперся о ту же скалу и правой рукою, вѣроятно всей ладонью, такъ какъ вѣдь первоначально въ правой рукѣ ничего не было.

На стр. VIII (№ 245) и IX (№ 265) неправильно сказано про статую Менелая съ трупомъ Патрокла и про Демосѳена (съ реставрованными кистями), что это—реставраціи въ рисункѣ (въ оригиналѣ читаемъ, что это—возстановленія,—подразумѣвается, въ гипсѣ).

Выше замѣчено было, что В. Конради примѣняетъ часто не тѣ предлоги, какіе подходятъ въ данномъ случаѣ. Почти вездѣ, гдѣ рѣчь идетъ объ островѣ, говорится „изъ" вмѣсто „съ", напр., на стр. I (изъ Крита, изъ Делоса), VII (изъ Делоса), 3 (изъ Наксоса), 95 (изъ Делоса) и т. д. Вѣдь странно и чуждо было бы услыхать „изъ Васильевскаго острова" вмѣсто „съ Васильевскаго острова"; иногда, впрочемъ, въ примѣненіи къ острову г-жа Конради допускаетъ и „съ", напр., на стр. 59 (съ о. Пароса), на табл. 5, рис. 13 (съ о. Крита), но въ большинствѣ преобладаетъ „изъ". Порою „изъ" болѣе чѣмъ не на мѣстѣ: напр., на стр. II мы встрѣчаемъ „Аполлона изъ Омфала" (вообще этому Аполлону что-то не везетъ въ переводахъ,—въ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ" К. Вёрмана, т. I, пер. подъ ред. А. И. Сомова, стр. 394 и 396, та же статья обозначена

„такъ называемый Омфалъ-Аполлонъ“)[1]), на стр. VI передъ нами „Тихэ изъ Антіохіи“. Стыдно переводчицѣ, что она знаменитыя золотыя куль-обскія подвѣски съ изображеніемъ головы Аѳины-Парѳѐносъ, являющіяся гордостью Императорскаго Эрмитажа, называетъ медалями (стр. IV и XI), хотя въ другомъ мѣстѣ (стр. XIV) правильно сказано „золотые медальоны“ (въ подлинникѣ вездѣ говорится про медальоны). Что касается начертанія греческихъ и латинскихъ словъ, то оно не вездѣ выдержано: напр., переводчица пишетъ „Пэоній“, но „Панайной“ (стр. 36) и даже (въ перечнѣ художниковъ) „Пэнайносъ“; если „Пэоній“, то надо, бы „Панэнъ“, а разъ „Панайносъ“, то и „Пайоніосъ“. Далѣе, если „Пракситель“, „Лисиппъ“, то и „Стефанъ“, „Архермъ“, а не „Стефаносъ“ (стр. X и табл. 168) и „Архермосъ“ (стр. II, гдѣ кстати Архермъ названъ и „Ахермосомъ“); теперь можно считать общепринятымъ написаніе „Помпеи“, а не „Помпея“, какъ у г-жи Конради (стр. II и табл. 20, рис. 46). На стр. VII и таблицѣ 109 перепутаны №№: подъ № 197 должна быть Афродита Медицейская, подъ № 198—Афродита Капитолійская, а не наоборотъ, какъ у г-жи Конради.

Что до рисунковъ, то не всѣ выполнены отчетливо, многіе вышли слѣпо (напр., рис. 79в, 80, 151, 159, 180, 185, 237, 290, 291).

Противъ ожиданія, объемъ рецензіи нѣсколько разросся, хотя указаны въ ней только болѣе или менѣе существенные, вопіющіе промахи. Приходится сказать, что главная причина неудовлетворительности перевода заключается въ недостаточномъ знаніи переводчицей античнаго искусства вообще и греческой пластики въ частности, а также въ неполномъ владѣніи нѣмецкимъ языкомъ и въ неумѣніи переводимое правильно и понятно выражать на русскомъ языкѣ. Въ оправданіе г-жи Конради можно привести только одно смягчающее обстоятельство,—книги Лёви написана не легко: переводъ такой работы по плечу или спеціалисту по античному искусству, или опытному переводчику, пользующемуся указаніями и редакціей спеціалиста; смѣло и рискованно браться за переводъ не обладая всѣми данными для хорошаго перевода, каковой, что само собой понятно, лишь и представляетъ цѣнность. Благія пожеланія г-жи Конради дать русской публикѣ единоличный переводъ полезной и интересной книги Лёви остались, къ сожалѣнію, одними пожеланіями.

Будемъ надѣяться, что не заставитъ себя ожидать дѣйствительно хорошій переводъ, свободный отъ недостатковъ, часть коихъ посильно разобрана въ предлагаемой рецензіи.

Н. Щербаковъ.

РОМЭНЪ РОЛАНЪ. Микель-Анджело. Пер. А. Заржевской. Подъ ред. П. Юшкевича. Съ многоч. илл. Петроградъ. 1915. Изд. Семенова. Ц. 2 руб.

Авторъ извѣстной повѣсти „Жанъ Кристофъ“ далъ намъ по просьбѣ друзей жизнеописаніе трехъ великихъ творцовъ разныхъ временъ и разныхъ областей: Бетховена, Толстого и Микель-Анджело, положившихъ неизгладимую печать на нашу духовную жизнь. Здѣсь насъ интересуетъ Микель-Анджело.

„Великія души“, говоритъ Ромэнъ Роланъ, „точно высокія вершины: ихъ хлещетъ вѣтеръ, окутываютъ тучи, но поднявшись до нихъ дышешь легче и полнѣе, чѣмъ въ другомъ мѣстѣ. Воздухъ здѣсь обладаетъ чистотой, омывающей сердце отъ скверны его, а когда разсѣиваются тучи, то видишь себя вознесен-

[1]) Рѣчь идетъ о статуѣ обнаженнаго юноши, найденной въ 1862 г. въ аѳинскомъ театрѣ и хранящейся въ Аѳинахъ; мнѣніе, что къ этой статуѣ относится омфалъ (omphalos, пупъ; выпуклость по серединѣ щита; центръ, середина; „пупъ земли“), на которомъ сохранились слѣды ступней какой-то статуи, опровергнуто, ибо слѣды не совпадаютъ со ступнями аѳинскаго юноши. Для отличія этой статуи отъ другихъ статуй обнаженныхъ юношей установилось за ней наименованіе „такъ называемый Аполлонъ на омфалѣ“.

нымъ надъ человѣческимъ родомъ".

Поднялъ ли насъ авторъ до этой вершины? Заставилъ ли онъ насъ подышать этимъ горнымъ воздухомъ, забыться и вознестись надъ человѣческимъ родомъ? Поднялъ ли онъ надъ нашими головами „красное знамя героевъ"? Нѣтъ, ибо ему самому органически недоступна эта вершина. Непроходимая пропасть различныхъ культуръ отдѣляетъ великаго генія эпохи Возрожденія отъ автора, очень яркаго плода нашего времени. И то, что для Микель-Анджело является источникомъ жизни и свѣта, источникомъ его творческихъ силъ, для Ромэна Ролана есть источникъ немощи и безсилія, мрачной меланхоліи. „Богъ! Вѣчная жизнь! Это убѣжище тѣхъ, кто не можетъ добиться успѣха въ жизни, здѣсь, на землѣ. Вѣра, которая часто является лишь отсутствіемъ вѣры въ жизнь, въ будущее, въ самого себя, недостаткомъ смѣлости и радости. Мы знаемъ, на сколькихъ пораженіяхъ зиждется ваша скорбная побѣда! Я люблю васъ, христіане, ибо — я васъ жалѣю."

Вотъ почему великая тоска Микель-Анджело, самые сложные моменты его чаянья и творчества, Ромэну Ролану недоступны. Онъ старался подойти къ той эпохѣ, углубиться въ ту великую жизнь, выявить въ ней самое сокровенное, но образы преломившіеся въ его психологіи являются часто въ искаженномъ видѣ. Онъ часто видитъ внѣшнее въ большихъ образахъ той эпохи: мистикъ Савонарола рисуется ему козлинымъ профилемъ съ горящими глазами, заставляющимъ плясать монаховъ вокругъ костра. Роланъ изучалъ документы, письма Микель-Анджело, но въ немъ самомъ не достаетъ той чуткой творческой фантазіи, чтобы въ словахъ, звучащихъ изъ столь отдаленнаго, чуждаго намъ міра почувствовать тотъ реальный жизненный смыслъ, который былъ вложенъ въ нихъ авторомъ. Роланъ не справляется съ матеріаломъ, не освѣщаетъ его; яркія слова темнѣютъ и уподобляются засохшимъ, мертвымъ листьямъ, отпавшимъ отъ живого ствола. Исчезаетъ нѣжная краска, исчезаетъ благоуханіе жизни и только смутное представленіе можно получить о былой ихъ красотѣ. Изъ писемъ часто выводятся самыя противорѣчивыя мнѣнія.

Книгу Ромэнъ Роланъ раздѣляетъ на слѣдующія части: Борьба: I — сила, II — сломанная сила, III — отчаяніе; Отреченіе: I — любовь, II — вѣра, III — одиночество. Заглавія много говорящія; такъ много ждешь отъ этихъ главъ. Онѣ какъ будто такъ близко подходятъ къ сути Микель-Анджело. Ждешь съ громаднымъ напряженіемъ, что вотъ встанетъ передъ нами его грандіозный ликъ; по прочтеніи же охватываетъ глубокое разочарованіе. Желанный образъ такъ и остается въ туманной дали, откуда лишь смутно вырисовываются самыя рѣзкія, легче всего доступныя для выявленія черты. Въ чемъ заключается его сила? Что сломило ее? Откуда его отчаяніе? На все это даны старые отвѣты, старые мотивы на новый ладъ передѣланные. Все сводится почти къ внѣшнимъ треніямъ, къ внѣшнимъ недоразумѣніямъ, къ внѣшнимъ событіямъ, и что произошло въ душѣ Микель-Анджело, мы такъ же мало знаемъ по прочтеніи, какъ и прежде. Гдѣ причина его великой тоски, его божественной скорби? На это отвѣта Ромэнъ Роланъ дать не можетъ. Ибо его тоску, таящую въ себѣ великіе творческіе замыслы, его скорбь, скрывавшую въ себѣ порою неземную радость, Ромэнъ Роланъ подмѣняетъ современной тоской безпочвенности. Когда онъ изображаетъ страданіе Микель-Анджело, онъ какъ будто дѣлаетъ его доступнѣе намъ, но не потому, что ему удается подняться и поднять насъ до высоты Микель-Анджело; Роланъ уменьшаетъ Микель-Анджело, принижаетъ, дѣлаетъ на подобіе намъ. Такъ же мало свѣта онъ проливаетъ и на сложныя отношенія великаго генія къ окружающей его средѣ, на причину его одиночества.

„Онъ былъ одинокъ, ненавидѣлъ и былъ ненавидимъ. Онъ любилъ, но никогда не былъ любимъ. Имъ восхищались и въ то же время его боялись. Подъ конецъ жизни онъ внушаетъ религіозное почтеніе. Онъ властвуетъ надъ вѣкомъ, и тогда онъ нѣсколько успокаивается. Онъ смотритъ на людей сверху

внизъ, они на него — снизу вверхъ, и никогда онъ не сходится ни съ кѣмъ. Никогда онъ не знаетъ покоя, не знаетъ той доступной послѣднимъ изъ людей радости, благодаря которой можно уснуть хоть на мигъ, убаюканному чьей-нибудь привязанностью."

Изъ этихъ словъ видно какъ мало выясняетъ намъ авторъ истинную причину одиночества Микель-Анджело. Онъ не былъ психологомъ-аналитикомъ; недаромъ въ его творчествѣ не встрѣчается ни одного портрета. Онъ создавалъ, творилъ живыхъ людей вокругъ себя на подобіе своихъ героическихъ мраморныхъ фигуръ. Онъ любилъ людей какъ творецъ свои произведенія, любилъ ихъ необычайной любовью и какъ художникъ жаждетъ совершенства своихъ образовъ, такъ и онъ жаждалъ ихъ совершенства; и когда сталкивался съ ними, какъ они есть, то глубоко скорбѣлъ и отворачивался. Это не смотрѣніе сверху внизъ. Это—тоска по идеалу.

Отмѣчено авторомъ и одиночество Микель-Анджело по отношенію къ самому себѣ. „Самое скверное заключалось не въ томъ, что онъ былъ одинокъ среди людей, а то, что онъ чувствовалъ себя одинокимъ съ самимъ собою и не былъ въ состояніи сохранять внутренній миръ и управлять собою, что онъ отрицалъ себя, боролся съ собой и разрушалъ себя самого" [1].

Г. Звонкина.

К. ФОЛЛЬ. „Опыты сравнительнаго изученія картинъ", перев. В. Фаворскаго и Б. Розенфельда. М. 1916 г. Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова. Стр. 207 (+ 50 двойн. табл.). Ц. 4 р. 50 к.

Появленіе на русскомъ языкѣ этой прекрасной книги [2] стоитъ только привѣтствовать. Несмотря на столь явный нынѣ у насъ интересъ къ искусствамъ въ ихъ историческомъ аспектѣ, литература, имъ посвященная, все еще бѣдна.

---

[1]) Глубоко исчерпывающее описаніе этого состоянія далъ намъ авторъ книги: Рудольфъ *Гольцапфель.* Психологія соціальныхъ чувствъ. Съ предисловіемъ Маха. Переводъ В. Астрова. Изд. Пантелѣева.

Цѣнность такой борьбы съ собой, борьбы, какъ признака растущаго духа, совершенно не учтена авторомъ; онъ объясняетъ ее просто распадомъ и раздробленностью, совершенно не свойственными могучей и органически цѣлостной натурѣ Микель-Анджело.

Съ приближеніемъ конца великой трагедіи Микель-Анджело, слова Ромэна Ролана проникаются чувствомъ, которое согрѣваетъ и ярче освѣщаетъ всѣ отношенія Микель-Анджело. Поэтому послѣдняя часть книги читается съ большимъ увлеченіемъ и глубже захватываетъ насъ.

Ромэнъ Роланъ не хотѣлъ дать ученый трактатъ о Микель Анджело. Не хотѣлъ онъ и написать монографію на подобіе историка искусства. Онъ, самъ художникъ, хотѣлъ сотворить живой образъ; его онъ не сотворилъ, и попрежнему Микель-Анджело для насъ остался великой загадкой, разгадать которую сможетъ только почти равный ему по силѣ творчества и сложности внутреннихъ переживаній.

И все-таки мы должны привѣтствовать переводъ этой книги, хотя и довольно плохо изданной. Она значительно обогащаетъ нашу, такъ бѣдную литературу о Микель-Анджело и даетъ возможность болѣе широкому кругу читателей ознакомиться съ нимъ. И хотя изъ этой книги мы не почувствуемъ того священнаго трепета, который вызываетъ въ насъ жизнь, подобно жизни Микель-Анджело, но все же она сумѣетъ тронуть и заинтересовать.

[2]) „Vergleichende Gemäldestudien" von (Prof.) Karl Voll, München, 2 изд. 1908; вторая серія той же книги („Neue Foege"), гдѣ авторъ помѣстилъ 16 новыхъ статей, появилась въ 1910 г. Дождемся ли мы перевода?—Въ заглавіи русскаго изданія слово „Опыты"... могло бы быть опущеннымъ.

Книга Фолля достойнымъ образомъ займетъ въ ней мѣсто рядомъ съ книгами Вельфлина, несмотря на все несходство въ методологіи обоихъ именитыхъ мюнхенскихъ ученыхъ [1]).

Книга Фолля „возникла изъ практики". Это означаетъ не только, что она основана на трудахъ художественно-историческаго семинарія", какъ говоритъ авторъ въ „Введеніи". Проф. Фолль долгое время былъ консерваторомъ Старой Пинакотеки въ Мюнхенѣ. Его двѣ книги „Сравнительныхъ изученій картинъ" равно какъ и великолѣпный путеводитель по этому музею, являются плодомъ совершенно исключительнаго знакомства и любовной близости къ памятникамъ минувшей живописи. Его книги — превосходный примѣръ роли м у з е я для изученія — и живого переживанія искусства.

Сопоставленіе двухъ картинъ у Фолля является средствомъ, открывающимъ всѣ скрытыя области науки объ искусствѣ. Конечно, въ значительной степени авторъ хочетъ дать лишь указаніе и намекъ, не описаніе исчерпывающаго характера Фолль сознательно подчеркиваетъ, что книга его исполнена намѣреній педагогическихъ, и постольку обращена не къ однимъ спеціалистамъ. Быть можетъ именно эта „художественная воля" автора придаетъ его описаніямъ зачастую совершенно единственную свѣжесть. Всѣ очерки — ихъ 23 въ русскомъ изданіи — направлены къ одной главной цѣли, и ее слѣдуетъ признать въ проповѣди „искусства смотрѣть и видѣть", того ars spectandi, которое поистинѣ должно быть признано первымъ и важнѣйшимъ условіемъ для всякаго, такъ или иначе прикасающагося къ изобразительнымъ искусствамъ. Въ этомъ отношеніи книга Фолля важна не только для историковъ. Его методъ и его устремленіе столь жизненны, что для современныхъ намъ художественныхъ теченій ихъ примѣненіе принесло бы нескончаемую пользу. Фолль — хотя этого онъ нигдѣ не говоритъ открыто — принадлежитъ къ тому, нынѣ единственно правильному, направленію науки объ искусствѣ, которое разновидности и порою противорѣчащія явленія въ исторіи его объясняетъ главнымъ образомъ „художественной волей" („Kunstwollen"; имена Ригля и Воррингера здѣсь наиболѣе ярки) эпохи, націи, художника. Философія исторіи искусства у Фолля весьма интересна. Нѣтъ паденій и подъемовъ, какъ это учили раньше; всякое направленіе и всякая школа въ теченіе искусствъ имѣетъ свое оправданіе, больше того, смѣна ихъ совершается по нѣкоторой необходимости; если бы не было Рафаэля, Леонардо и Микель-Анджело, стиль Ренессанса все равно бы существовалъ, хотя потолка Сикстины мы бы и не имѣли. Фолль приходитъ къ любопытнымъ выводамъ о роли личности художника въ историческомъ теченіи искусствъ. Послѣ Джотто въ XIV вѣкѣ мы имѣемъ цѣлый рядъ живописцевъ, лучше его знающихъ дѣйствительность, лучше чувствующихъ краску; но Джотто выше ихъ всѣхъ; личный талантъ художника ставится въ противорѣчіе съ „прогрессомъ" искусства. Подобныхъ примѣровъ много и въ вышедшей на русскомъ языкѣ книгѣ Фолля.

Любопытнымъ и важнымъ слѣдствіемъ этихъ воззрѣній на роль художника въ прогрессирующемъ искусствѣ для Фолля является самое отношеніе его къ темѣ, т.-е. къ той или другой картинѣ, имъ разсматриваемой. Онъ сознательно воздерживается отъ „критики" ея. Имѣя порою дѣло съ художественно

---

[1]) Параллель между работами Вельфлина („Классическое искусство", „Ренессансъ и барокко") и книгой Фолля напрашивается сама собой. Важно отмѣтить, что въ то время какъ труды Вельфлина требуютъ все же нѣкоторой предварительной подготовки, книга Фолля разсчитана на читателя, у котораго могло бы и не быть такихъ подготовительныхъ знаній. Въ этомъ ея большое и своевременное достоинство.

невысоко стоящими копіями и поддѣлками великихъ оригиналовъ прошлаго, Фолль считаетъ для себя — и для всякаго изучающаго искусство — обязанностью быть безпристрастнымъ, справедливымъ и прежде всего „вѣжливымъ" — даже по отношенію къ искаженію. Только положительное, утверждающее, доброе отношеніе къ искусству поможетъ намъ открыть его общіе законы [1]). Конечно, въ жертву этой справедливости приносятся личныя симпатіи. Такъ, Фолль больше всѣхъ художниковъ любитъ Рембрандта, но долженъ признать, что антипатичный ему Микель-Анджело выше и больше голландца по калибру и по сыгранной имъ роли [2]).

Высокая степень важности должна быть признана и за другимъ „педагогическимъ" достоинствомъ книги Фолля. Всѣ его статьи построены по одному образцу: онъ сопоставляетъ двѣ картины сходныя и зачастую (въ копіи) совершенно совпадающія одна съ другою по сюжету; въ детальномъ, порою очень тонкомъ, сравненіи сюжетъ, общій обѣимъ картинамъ, отпадаетъ самъ собою, какъ производное и неважное въ искусствѣ явленіе; на первый планъ выдвигается форма, ея языкъ и ея законы [3]). Здѣсь можно однако добавить, что по различнымъ соображеніямъ, проблемы „искусства въ себѣ", т.-е. факторы техники, въ книгѣ Фолля остались не затронутыми. Приходится отказаться отъ сравненія краски; Фолль часто сопоставляетъ картину и гравюру; проблемы композиціи, пространства, формы — вотъ его основная тема. Самая тенденція книги ведетъ къ обобщеніямъ; опредѣленія стилей проведены въ категоріи времени скорѣе, нежели въ пространственной (такъ подъ словомъ „Ренессансъ" Фолль разумѣетъ такъ наз. „Классическое искусство" начала XVI в.; Дюреръ и Гольбейнъ у него причислены именно сюда). Съ другой стороны, [любовь Фолля къ нидерландской живописи, однимъ изъ лучшихъ знатоковъ которой онъ и является, побуждаетъ его для многихъ примѣровъ брать преимущественно картины этой школы. Впрочемъ, какъ онъ самъ сознается (въ „Новой серіи" 1910 г.) выборъ картинъ для сравненія ему былъ труднѣе, чѣмъ самое сравнительное изученіе. Фолль вовсе не хочетъ дать исторіи искусства; и то, что его описанія охватываютъ собою все „реалистическое искусство отъ XV до XVIII вѣка" скорѣе явилось непосредственнымъ выводомъ, а не цѣлью автора. (Сознательно методъ описательнаго изученія отдѣльныхъ произведеній живописи проведенъ имъ въ примѣненіи къ исторіи искусства въ другомъ мѣстѣ).

Темы статей Фолля весьма разнообразны; ихъ выборъ быть можетъ нѣсколько случаенъ; для неспеціалиста было бы трудно выявить преемственную связь между отдѣльными очерками. Въ нихъ такъ или иначе затрагиваются многія весьма важныя проблемы, историческія или художественныя (оригиналъ и копія — въ статьѣ о Гольбейновскихъ мадоннахъ; проблемы перспективы — Мантенья и Пахеръ; пространства — Антонелло и Дюреръ). Наиболѣе блестящими слѣдуетъ признать тѣ очерки, которые посвящены выясненію характера искусства Барокко („Два карлика", Мантенья и Рембрандтъ). Самый методъ указываетъ на большую важность изображеній. Въ нѣмецкомъ оригиналѣ онѣ были помѣщены особою тетрадью внѣ текста; русскій переводъ вводитъ ихъ въ текстъ тѣмъ же пріемомъ, какъ это дано въ нѣмецкой „новой серіи" книги Фолля. Не всѣ статьи въ книгѣ однородны и по своему общему характеру; иныя изъ нихъ популярны, въ другихъ имѣется тенденція къ большей научности. Изъ числа

---

[1]) Подробнѣе объ этомъ въ „Введеніи" Фолля къ „Новой серіи" его „Сравнительнаго изученія картинъ", München, 1910, — „Наука объ искусствѣ не должна ни хвалить, ни порицать: она должна только понимать" (Iusti: Michelangelo).

[2]) Порою, однако, характеристики Фолля все же крайне субъективны. См., напр., очеркъ „Жертвоприношеніе Авраама" Рембрандта.

[3]) „...самое существенное въ художественномъ произведеніи — чисто художественные факторы" (стр. 11).

послѣднихъ интересна вторая статья — о Паумгартнеровомъ алтарѣ Дюрера до и послѣ его реставраціи. Реставрація эта была личнымъ подвигомъ самого Фолля, и была произведена въ бытность его консерваторомъ Пинакотеки въ 1902—3 гг.; исполнилъ ее Алоисъ Гаузеръ старшій. „Записанныя" въ началѣ XVII вѣка створки Дюреровской картины получили послѣ очистки совершенно иной видъ; положеніе Фолля о томъ, что въ исторіи искусства есть непреложные законы, по которымъ создается художественное произведеніе, и согласно которымъ Дюреръ не могъ быть авторомъ лошадей и ландшафта рядомъ съ мужскими фигурами на створкахъ, получило, повидимому, блестящее подтвержденіе. Вопросъ о реставраціи и реконструкціи, какъ извѣстно (особенно въ области античнаго искусства) долго еще будетъ однимъ изъ наиболѣе сложныхъ. По поводу статьи Фолля слѣдовало бы все же отмѣтить, что Гаузеровская реставрація далеко не является столь совершенно-непреложной, какъ объ этомъ пишетъ Фолль [1]). Любопытно отмѣтить, какъ одну изъ общихъ тенденцій современной науки объ искусствѣ, у Фолля стремленіе сближать свой методъ сравненія съ пріемами археологіи, т.-е исторіи античнаго искусства, какъ они часто встрѣчались, напр., у Брунна („Введеніе" къ „Новой серіи").

Русское изданіе, переводящее первый томъ „Сравнительнаго изученія картинъ", обладаетъ безспорными достоинствами. Переводчики уже заслужили себѣ благодарность изучающихъ искусство русскимъ изданіемъ „Проблемы формы" Гильдебранда. Конечно, книга Фолля въ русскомъ изданіи не всегда на высотѣ оригинала; такъ, порою совершенно неудачны репредукціи картинъ (напр. „Мадонна въ гротѣ" Леонардо), хотя порою фотографія въ русскомъ изданіи удачнѣе нѣмецкой (напр. „Тайная Вечеря" Эльбрехта Боутса, гдѣ дана пропущенная въ нѣмецкомъ изданіи рама, играющая важную роль для композиціи картины). Относительно перевода можно отмѣтить нѣсколько частныхъ дефектовъ, очень непріятныхъ въ научной книгѣ. Совершенно непонятна „цензура", выпустившая — изъ соображеній стыдливости? — одну фразу изъ статьи Фолля о Мантеньѣ и Рембрандтѣ (стр. 193 русск. изд., стр. 188 нѣм.). Непріемлема иная транскрипція современныхъ именъ («Микеланжелло» вмѣсто Микель-Анджело), которая къ тому же не проведена послѣдовательно въ подписяхъ подъ репродукціями. Кельнскій „Wallraf-Richartz. Museum" нельзя переводить „Музей Вальрафа Рихардса". Совершенно недопустимъ lapsus въ подписи подъ „2-ой анатоміей" Рембрандта, гдѣ Амстердамскій государственный музей (Ryks —или Rijksmuseum-Reichsmuseum) превращенъ въ „Музей Рика" (sic). Самъ Рембрандтъ — конечно „Ванъ-Рейнъ", а не „Ванъ Ринъ" [2]).

Фолль значительную часть своей книги посвятилъ картинамъ Мюнхенской Пинакотеки. Хотя, онъ и увѣряетъ, что „патріотизмъ" здѣсь не игралъ роли, но въ одномъ случаѣ („Жертвоприношеніе Авраама" Рембрандта въ Мюнхенѣ и Петроградѣ) по меньшей мѣрѣ онъ болѣе пристрастенъ къ своей, мюнхенской,

---

[1]) См. Tietze, „Die Metode der Kunstgeschichte", Leipz., 1913, стр. 316.

[2]) Какъ на ошибки, въ которыхъ переводчики не повинны, можно указать, что въ двухъ случаяхъ даны неправильныя для нашего времени указанія о мѣстонахожденіи изучаемыхъ картинъ. Картина Пахера „Николай Кузанскій (конечно, не „Кузскій") заклинаетъ дьявола" находится въ Мюнхенѣ, а не въ Аугсбургѣ, портретъ Вольгемута кисти Дюрера—въ Нюрнбергѣ, а не въ Мюнхенѣ.—Иконографически къ первой картинѣ слѣдуетъ замѣтить, что на ней изображенъ не Николай Кузанскій, а св. Вольфгангъ, епископъ Регенсбургскій.— Указанныя перемѣщенія картинъ произошли уже послѣ выхода въ свѣтъ книги Фолля.—Еще мелочь: извѣстнаго итальянскаго ученаго Cavalcaselle переводъ называетъ „Каваль-Казелле"; по несчастію здѣсь въ нѣмецкомъ текстѣ былъ переносъ на другую строчку! Сотрудникъ Кавальказелле, Crowe, конечно, Кору, а не „Крове". (стр. 188).

картинѣ. Именно въ этомъ кроется опасность его отправной точки. И однако хочется пожелать, чтобы теперь, когда наука объ искусствѣ базируется главнымъ образомъ на изученіи памятниковъ, а не на спекуляціяхъ обще-историческаго или эстетическаго характера, книга Фолля побудила къ аналогичной описательной и сравнительной работѣ представителей русскаго искусствознанія надъ сокровищами нашихъ все еще по достоинству неоцѣненныхъ музеевъ и галлерей.

А. Сидоровъ.

Редакція: Прив.-доц. *Б. Р. Виппер*ъ, *Н. Н. Лямин*ъ, *В. Э. Мориц*ъ, *М. А. Петровскій*, прив.-доц. *А. А. Сидоров*ъ, *С. В. Шервинскій*, прив.-доц. *Б. И. Ярхо*, (отвѣтственный редакторъ).

СОДЕРЖАНІЕ:

		стр.
I.	**Л. Остроумовъ.** Переводы изъ „Цвѣтовъ Зла“ Шарля Бодлера	1— 6
	С. Шервинскій. Переводы „Эпиталамъ“ Катулла	7— 34
	Ѳ. Петровскій. Переводъ „Сна Сципіона“ Цицерона	35— 42
	М. Сергіевскій. Переводы біографій провансальскихъ трубадуровъ	43— 54
	В. Маврикіевъ М. Горькій. Опытъ характеристики взглядовъ и творчества	55— 86
	Б. Ярхо Мансангъ. Любовная лирика скальдовъ	87—148
II.	**В. Андреева.** Мадонна Анунціата гр. Строганова въ имп. Эрмитажѣ	149—162
	Б. Випперъ. Проблема сходства въ портретѣ	163—172
	А. Сидоровъ. Античные мотивы въ искусствѣ чинквеченто	173—190
	С. Шервинскій. Венеціанизмы Московскаго Архангельскаго собора	191—204
	Н. Щербаковъ. Къ вопросу объ обратныхъ изображеніяхъ	205—226
	Н. Щербаковъ. Отраженіе античной фрески на барельефѣ камина Гатчинскаго дворца	227—230
	Т. Бороздина. Египетскія скульптурныя модели музея изящныхъ искусствъ имени Имп. Александра III при Московскомъ Университетѣ	231—240
III.	Таблицы иллюстрацій къ статьямъ по исторіи искусства	241—248
IV.	Библіографическія замѣтки Н. Лямина, S, В. Мориц, М. Харузина, Н. Щербакова, Г. Звонкиной, А. Сидорова	I—XVIII

Обложка сборника сдѣлана по рисунку А. И. Трояновской. Фотографическія работы къ иллюстраціямъ статей В. Андреевой, А. Сидорова, С. Шервинскаго, Н. Щербакова, Т. Бороздиной любезно исполнены В. Суховымъ. Иллюстраціи исполнены типографіей т-ва А. А. Левенсонъ.